

نوفمبر

١٩٩٥

العدد

١٢٣



عشرون خرافة صينية



وردة على قبر الشيخ إمام

أحلام شقية  
مسرحية لـ (سعد الله ونوس)



مَكْتَبَةُ  
لِسَانِ الْعَرَبِ

أ. علاء الدين شوقي

[www.lisanarb.com](http://www.lisanarb.com)



مكتبة لسان العرب

www.lisanarb.com

رقم بديل lisanarb.com

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية  
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني الوندوى  
نوفمبر ١٩٩٥

رئيس مجلس الإدارة : **لطفى واكد**

رئيس التحرير : **فريدة النقاش**

مدير التحرير : **علمى مسالم**

سكرتير التحرير : **مجدى حسنين**

مجلس التحرير :

إبراهيم أصلان - صلاح السروى

كمال رمزى - ماجد يوسف

المستشارون :

د. الطاهر مكى - د. أمينة رشيد - صلاح عيسى

د. عبد العظيم أنيس - د. لطيفة الزيات - ملك عبد العزيز

شارك فى هيئة المستشارين: د. عبد الحسن طه بدر

شارك فى مجلس التحرير : محمد روميـش

## المحتويات

### ■ أول الكتابة:

- ٥ المحررة.....
- ١٠ الصراع الديني والغزل ..... محمد فكري الجزار
- ١٣ تصحر الروح مرزوق ..... حليبي
- ١٥ الازدواج اللغوي في الادب المغربي..... نيفين النصيري
- ١٩ غالي شكري وتجربة جيلنا الشعرية ..... أمجد ريان
- ٢٧ رسالة مفتوحة إلى على الراعي ..... د. ماهر شفيق فريد
- الخال فانيا بين تشيخوف ورازوفسكي
- ٣١ د. أشرف الصباغ.....
- ٤٤ بهاء الدين الصاعد إلى الحقيقة..... يسرى السيد
- ٥٠ حوار مع د. صلاح الراوي ..... خالد إسماعيل
- ٥٧ هل نحتفي بالمغني البطل..... أشرف السركي
- ٦٦ الشيخ أمام في ذاكرة الجيل الجديد... عزمي عبد الوهاب
- ٦٩ وردة علي قبر الشيخ إمام..... خالد حريب

- المغني-شعر ..... عبد الفتاح صبحي ٦٧  
 نصوص
- عشرون خرافة صينية ترجمة وتقديم طلعت الشايب .... ٧٢
- صورة ليست من الطائفة ..... نعمات البحيري ٨٢
- أرصد تحولاتي وأعرف موتى ..... اسحق الفرشوطى ٨٥
- بازلت ..... مصطفى الناغي ٨٨
- حزن في الحديقة ..... عبد الحميد البسيوني ٩٣
- الشتاء ..... علية عبد السلام ٩٥  
 الديوان الصغير
- أحلام شقية ..... مسرحية سعد الله ونوس ٩٧  
 الحياة الثقافية
- سؤال التوحيدى وسؤالنا ..... إيمان مرسال
- نبض الشارع الثقافي ..... مجدى حسنين ١٣٤
- تواصل ..... التحرير ١٤٠
- كلام مثقفين
- شكة الدبوس ..... صلاح عيسى ١٤٤

## أدب ونقد

التصميم الأساسى للغلاف للفنان :

**محيس الدين الملباد**

الرسوم الداخلية للفنان : **عمر الفيومى**

لوحة الغلاف : للفنان **حامد المويضى**

« لا عذر في غدر » عن الامتاع والمؤانسة لأبى حيان

الإخراج الفنى : **حسين البطاروى**

أعمال الصف والتوضيب الفنى مؤسسة الأهالى :

سهام العقاد

عزة محمد عز الدين نعمة محمد على ، منى عبد الراضى

مراجعة لغوية : عبد الله السبع

المراسلات :

مجلة أدب ونقد / ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت

« الأهالى » القاهرة / ت ٣٩٢٢٣٠٦ / فاكس ٣٩٠٠٤١٢

■ الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها

سواء نشرت أم لم تنشر

## أول الكتابة

اختار الكاتب المسرحي السوري الصديق **سعد الله ونوس** أن يخصص "أدب ونقد" على مدى سنوات بنصوصه القصيرة الجديدة، وفي كل مرة كنا نشعر بالفخر لأننا سوف ننشر جديد هذا المسرحي الموهوب الشاقب البصيرة، ومع ذلك فقد تلتأت **أحلام شقية** التي نقدمها لكم في الديوان الصغير بضعة شهور لأننا كنا قد خططنا مسبقاً الأعداد واخترنا مادتها ولعل الأصدقاء الذين يشكون في تأخرنا من نشر المواد التي أرسلوها أن يقدر والأوضاع التي تضطرننا لذلك ويسامحونا، ونحن نعرف على الأقل أن سعد الله لن يغضب منا.

"أحلام شقية" مرثية فاجعة لما ل الوضع العربي بما فيه من ركود وعفن، ومن تسلط وإستبداد يقتل الأحلام والقدرة على التمني، فالبيوت توحى بالإنفلاق والضييق تختشق فيها النساء ويجهض الحصل ويموت الطفل - الأمل، وتعلم ماري بابنها الذي سيعدلها نعضاً بهيجاً، وحين يأتي ذلك الإبن الواقعي الجميل ساكناً في بيتها يطرده العسس والتقاليد البالية بعد أن كان قد أخذ يحرك الهواء الزنخ ويفتح باباً للأمل حين يسعى لتعليم العجوز القراءة فيقول الرجل إن عجوزاً مثلي مازالت أمامه فرص وأمال ثمّة حين إلى الماضي القومي السعيد، تكرر غداة التي يضر بها زوجها بفظاظة إنني أحب عبد الناصر، وحين للخلاص الديني حين تستغرق "ماری" من لحظة موتها القادمة متطلعة لعيسى بن مريم، وفي حكايتها هي نفسها دلالات شفيفة تستوحى قصة الأم - الإبن المسيحية. وتبلغ بها التعاسة أي مبلغ حين تقول لزوجها سيكون ظلماً لا يرضاه الرب إذا تبعته إلى الأخره..

هو أيضاً نص عن المرأة أحلامها.. سجنها.. حريتها في عالم ليس إلا سجن كبير تتطلع المرأتان إلى المستقبل بأمل وتتقدمان إلى فعل التفجير حين توصل الأبواب كلها فتسجان مؤامرتهم الصغيرة الفاشلة، ويصبح كاطم في غادة التي تعلم وتحب الشعر وتشتاق حرية أكبر من نفسها، أنت ملكي.. ولا أطلب منك إلا الطاعة..

وسوف تكتشفون لدى قراءة هذا النص المفعم بالحزن العميق، والسخرية المرة تعدد مستوياته وخصوبتها التي تحتاج لمخرج قدير يحولها إلى عرض خاصة أن هناك شكوى دائمة من ندرة النصوص الجيدة.

ولعل أكثر ما يسعدنا في هدية **سعد الله** لنا أنه في مرضه القاسي قادر على الكتابة والإبداع الجميل، وهو الفعل الأرقى الذي يدعونا ضمناً لواجهة العالم القبيح الذي تكشف المسرحية بعض خفاياه.

وربما يخفف من هذا الحزن دهاء الطيور والحوانات وحيلها الصغيرة الجميلة في مجموعة **"الخرافات الصينية"** التي اختارها وترجمها لنا الأديب **"طلعت الشايب"** حيث يتكلم الأديب بلسان الطير، وتظل معه على عالم

الخرفانات الحديثة التي كتب معظمها في الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن قبل أن تحقق الثورة الاشتراكية بقيادة ماوتس تونج إنتصارها الأسطوري على الأعداء الأجانب والمعلين لتحتل الصين منذ ذلك الحين مكانة مرموقة في المشهد العالمي باسم الكادحين رافعة راياتهم حتى هذه اللحظة رغم الانحسار والانهايار.

كان الكتاب الصينيون مضطرين لاستخدام لغة مقنعة في ظل رقابة عاتية جعلتهم يصفون هذه المرحلة بمرحلة "العرب الأبيض" وفي ظل هذا الرعب قدموا أدبا جميلا وباقيا وصحت الدعوة التي قالت إن:

"جميع الأصوات الرديئة، والقصائد الرديئة التي تزين للطفاة أعمالهم لا بد أن يتم كنسها معهم.."

وقد كان، وعاشت النصوص الجديرة بالحياة ونعد كم أن نعد في أقرب فرصة ملفان الأدب الصيني الحديث الذي لا نكاد نعرف عنه شيئا.

ويكتب لنا الدكتور **الجزار** مقالا عن قضية **نصر** و**ابتهال** في سياق وعدنا لكم بأن نواصل الكتابة حول الموضوع لا باعتباره مسألة خاصة بالزوجين وإنما بحرية الفكر والاعتقاد والبحث العلمي والاجتهاد الذي تغلق الرجعية المتسترة بالدين أبوابه فتحجب عنا هواء العصر النقي، وذلك بعد أن "تجحت جماعات العنف الديني في تحويل الدولة إلى جماعة دينية تتنازع معها السلطة، وتحالف معها حين يتهدد مقدماتها الواحدة فكر نقدي يصدر عن تلك الفئة الثالثة التي وصفناها بأنها ليست مع أحد اللهم العقل، وليست ضد أحد اللهم الجهل، وهذه الفئة هي الضحية المشتركة لطرفي الصراع الديني.."

ونحن إذ نواصل إضاءة هذه القضية من كل زواياها لا نتغافل عن الظاهرة الفاجعة التي تحدث أمام أعيننا في أنحاء الوطن العربي خاصة في الجزائر التي يتعرض منقوها للأغتيال المادي تباعا في الصراع الدائر بين الحكم وجماعات العنف الديني، كما لا نتغافل عن حقيقة أن قضية نصر لا تحظى بشعبية حتى في بعض أوساط المثقفين، ومع ذلك فإن ملف نصر سيبقى مفتوحا حتى بعد أن تقول محكمة النقض قولها الفصل، لأنه ملف الصراع بين العقل والنقل، بين النقد واليقين الخامل، وحيث تتقلص ساحة العقل النقدي والوعي العلمي تحت وطأة الضربات الغاشمة، وبفعل تعميم الجهل والخرافة عبر وسائل الاتصال، لتبقى هذه الساحة مقصورة - مؤقتا - على نفر شجاع من المثقفين الديموقراطيين القابضين على أدوات العلم النزيه كالقابض على الجمر دون أن يهانوا أو يقفوا فريسة الانتهازية الفكرية أو السياسية التي تسعى لمصالحة مستحيلة بين الأضداد، وتنتشر على الفساد العقلي بل والسياسي باسم الدين ويتربح مخالفو "نصر" وأعداؤه على قمم عالية في الإعلام وفي المساجد الكبيرة وبعض دور الصحف حكومية ومعارضة حتى يبدو وكأن العقل يخوض معركة

خاسرة جرى حسمها من قبل ومنذ طرد **دين رشاد** من مدينته وأحرقت كتبه فهل حققنا نصراً صغيراً لأن أحداً لم يحرق كتب نصر؟

وأخيراً ننشر المقال الذي اضطررنا لتأجيله أكثر من مرة للباحثة **فيصين الفهيري** عن الأزواج اللغوي في الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية وهو ما يضعنا في قلب المشاغل الحقيقية للمبدعين العرب في الشمال الأفريقي حيث تتعرض الثقافة لهجوم فرانكفوني كاسخ، وهو يقدم نفسه كملاد من **بربرية** المتشددين الذين يحملون السلاح، ويرفعون عليه المصاحف في وجه المجتمع العصري الذي يتطلع إلى تجاوزه، تلاحظ الباحثة:

أن الكاتب المغربي في أغلب الأحيان يستخدم العربية في كتاباته الفرنسية عندما يتعلق الأمر بأية قرآنية أو دعاء أو شعار وطني، أو أغنية شعبية، تلك التعبيرات التي تحمل معاني الحنين والأصالة، وتعكس مدى ارتباط الكاتب بترائه العربي. وهو ما يكذب الاتهام اللغوي الذي يلقيه بعض السلفيين في وجه الكتاب الذين يعبرون بالفرنسية.

ونحن إذ كنا نعرف بعض وقائع التاريخ المريرة حول اضطراب بعض الكتاب العرب الجرائريين والمغاربية على نحو خاص لاستخدام اللغة الفرنسية التي تعلموها في المدارس أثناء المرحلة الاستعمارية، فإننا نستطيع أيضاً أن نتوقف أمام قول الروائي اللبناني **أمين معلوف** الذي يكتب بالفرنسية رغم إجادته للعربية، إنه يفعل ذلك لأن بوسعه أن يعيش من دخل كتبه ويتفرغ للكتابة، وهو ما سيعجز عنه لو كتبها بالعربية، في إشارة حزينة للأوضاع البائسة التي يعيشها الأديب في الوطن العربي عاجزاً في أغلب الأحيان عن التفرغ للكتابة لأنه لا يستطيع أن يعيش من دخلها الهزيل لو كان هناك دخل أصلاً، فكم من المواهب يتولى هذا الوضع إهدارها وحرمان الوطن من ثمارها.

وفي ملف **الشيخ إمام** يشير الفنان **أشرف السركسي**، وهو نفسه ملحن ومغني ينتمي إلى المدرسة الشعبية ذاتها التي خرج منها الشيخ **إمام عيسى** - يثير مجموعة من القضايا التي تحتاج لدرس أكثر عمقا واستفاضة بعد أن اكتملت الظاهرة برحيل مؤسسها الجديد.

وقد كان الحصار المتواصل سببا في عدم توزيع وتسجيل أغاني الشيخ **إمام** بطريقة عصرية، وأذكر في هذا الصدد أن كل الهجمات البولييسية على بيوت المناضلين اليساريين في العصرين الناصري والساداتي منذ نهاية الستينيات وحتى منتصف الثمانينيات كانت تنهب إلى جانب الكتب والمطبوعات النادرة التسجيلات النادرة أيضاً لأعمال الشيخ **إمام** إلى أن سجل له المهاجرون العرب في أوروبا وبعيدا عن رقابة الشرطة وحملاتها مجموعة من الاسطوانات حصلت إحداها على جائزة من جوائز الغناء الكبرى.

وانه لظلم بين **الشيخ إمام** أن يقول أشرف أن كل الحانه كانت مطبوعة بالروح الكاريكاتورية والساخرة وإنما قامت على توجيه الشتائم وإعلان فضائح النظام، لأن تجربته انطوت على بعد فني جميل ومتقدم سواء على مستوى الصياغة الشعرية أو الجملة الموسيقية الجديدة المشحونة والتميزة. بدءاً من تلحين الكلمات نفسها وصولاً إلى التركيب المعقد لجمال موسيقية جديدة تماماً مستلهما في كل هذا تراث الفناء الشعبي وترتيل القرآن الكريم معاً، وأغنياته عن "هوشى منه" و"الساتيا جراها" والسلام وباستنظرك، ومصرياً أمة يابهيته وعشرات غيرها. تشكل بناء فنيا يحمل خصائص الفنان الفريدة التي لم تدرس، وأذكر أن المذيع العربي عارف الحجاوى الذى يعمل فى الإذاعة البريطانية العربية قد وضع نوتة موسيقية لبعض الحان الشيخ إمام نرجو أن يستكملها.

كما أنه ليس صحيحاً أن **الشيخ إمام** لم يعرف الطريق إلى المسرح، بل إنه وضع الموسيقى لمسرحية **"العقد"** التى قدمتها فرقة النديم بحزب التجمع فى ذكرى رحيل المناضل الاشتراكى **زكى هراد** ١٩٨٠، ولحن الشيخ إمام أحد عشرة أغنية أداها على المسرح حيث كان هو جزء حياً من نسج العرض المسرحى الذى لم يتكرر، لاعدل قدرته وإنما بسبب المشكلات الداخلية لقوى اليسار والظرف الموضوعى المناوئ لها فى الوقت نفسه، وقد تعرض بعض المساهمين فى هذا العرض للاعتقال عدة مرات بعد الانتهاء منه وتوقفت الفرقة.

ولم يكن الشيخ إمام **أسير شعر "أحمد فؤاد نجم"** وحده رغم مركزية الدور الذى لعبه هذا الشاعر المجيد كركن أساسى فى الظاهرة، بل إن الشيخ غنى لكل من **فؤاد حداد** و**فؤاد قاعود** و**نجيب شهاب الدين** و**زكى عمر** و**زين العابدين فؤاد** و**هدوى طوقان** و**سميح القاسم** و**توفيق زياد** وعشرات آخرين من الشعراء الذين لا أذكر أسماءهم الآن.

وأظن أن الحكم الذى أطلقه السركى والقائل بأن التجربة قد جرى قصف عمرها ليس صحيحاً، ولعل الصحيح هو أن الأساس النضالى الذى ترعرعت فى ظله وازدهرت قد انهار ألا وهو الحركة اليسارية الطلابية والعمالية الواسعة التى شهدتها البلاد فى أعقاب هزيمة ١٩٦٧ وحتى بداية الثمانينيات، وقد دخلت هذه الحركة فى أزمة عميقة بعد التراجع الشديد للتحجر الوطنى وصعود الهيمنة المنظمة عالمياً ومحلياً للثورة المضادة، وهو ما يحتاج إلى دراسة مفصلة ومثالية نسترد الشيخ إمام عبرها لجمهوره الحقيقى وبصورة جديدة.

وهانحن نرى المخرجين المسرحيين الروس فى إثر الانهيار العام فى بلادهم وكأنهم اتفقوا ضمناً على وضع **"تشيكوف"** ذلك الكاتب الكلاسيكى المعاصر العظيم كحجز عشرة فى طريق الانهيار العام، وتدنى القيم والأخلاق على كل المستويات، فى زمن يعرفه المخرج **رازوفسكى** الذى ترجم لنا الصديق **أشرف الصباغ** نصه - يعرفه بأنه:

يشكل عالماً قاسياً من الخواء الروحي.. وما أحوجنا لأن نكتشف معاً مكونات لغافتنا الطبيعية القادرة على أن تتغلغل في العمق لتكنس الزيف والخباء والعفن حتى لا نختنق ونموت.

في هذا السياق تأتي دعوة الناقد الدكتور **فهادي شكري** إلى الثورة على القالبية في الفكر والتعبير ضمن المقال الذي كتبه عنه الشاعر **أحمد ريان** والثورة على القالبية تعني رفض الجمود والتخلف والاحتفاء بروح التجديد والابتكار الخلاق، ولكن بعض المحدثين يخلطون أحياناً بين رفضهم للقوالب والتبني غير النقدي لكل موضة فكرية أو فنية تظهر في الخارج ومرأة أخرى يحدد **فهادي شكري** مشكلتنا الفكرية والنقدية بأنها "ناجئة عن كوننا نقطف الثمار في صورتها الأخيرة دون أن تكون قد نضجت في واقعنا من خلال خبرة طويلة وممارسة فعلية".

ومن معرض الخط العربي للفنان **حامد العويصي** - اخترنا لكم لوحة الغلاف احتفالاً بالنية التوحيدية التي كان لأدب ونقد شرف المبادرة للتذكير بها وإصدار عديدين عنه في يوليو وأغسطس ١٩٩٤.

مفاجأتنا لهذا العدد هي عودة الكاتب الفنان **صلاح عيسى** - إني ليا ليكتب صفحته الأخيرة بعد أن غضب منا لأننا لم نلتزم بدقة التعليمات التي وضعها على تحقيقه الدءوب والدقيق لوثائق فيلم **المهاجر** - وقد وعدنا أخيراً بعد أن استكمل ترتيب مكتبته الضخمة وحبس نفسه أسابيع طويلة لانجاز هذا العمل أن يوافينا بالجزء الثاني من الوثائق في أقرب فرصة على أن نقسم أننا سوف نلتزم فأهلاً **بصلاح** الذي يكشف بطريقته الساخرة تناقضات عشرات من كتاب اتحاد الكتاب المصريين - فإذا كان أعضاء الاتحاد وهم من الكتاب والمفكرين أعجز من أن يرفضوا إرادتهم على رئيسهم، وأعجز من أن يحجبوا عنه أصواتهم في الانتخابات فماذا يفعل أعضاء نقابة الحلاقين، وأعضاء اتحاد جامعي القمامة، ونقابة الراشدين في شهادة معجزة الأمية. إنها مجرد شبكة دبابس لكنها للحق موجعة.

وأخيراً أجد نفسي مرة أخرى مدينة لكم باعتذار فقد نشرنا في العدد الماضي مقالاً للناقدة السينمائية **فريدة هوسي** وفوجئنا به منشوراً في عدد **إبداع** لنفس الشهر أكتوبر نتيجة لسلسلة من الأخطاء وتعثر الاتصال لكنه الدرس الذي يعلمنا أن لا نقبل أبداً مادة - مهما كانت قيمتها - يكون صاحبها قد سلمها لطبوعة أخرى.. أرى جوان يكون هذا آخر الاعتذارات والإفانك لمن تتعاملوا مع هذه الاعتذارات بجدي بعد الآن.

الحررة.

# الصراع الدينى والغزل.. عندما يكون قبيحا

د. محمد فكروى الجزار

ضد.

وخطورة هاتين الخاصيتين تكمن فى..  
أولاً: إن اتفاق طرفى الصراع على معظم المقدمات الدينية التى يؤسسان عليها اختلافهما/ تناقضهما، يمنع هذه المقدمات قداسة ليست لها، ومن ثم فهى مصونة، بعنف الطرفين معاً، من أية مساءلة نقدية لها. فالحفاظ على مسوغات صراعهما يقتضى صيانة مقدماته من تلك المساءلة على وجه التحديد. وهذا يعنى أن ثمة مساحة لاتفاق طرفى الصراع على ممارسة العنف نفسه مادياً، ومعنواياً بفئة ثالثة ليست مع.. ولا ضد.. اللهم إلا مع العقل والعقلانية وضد الجهل والظلامية. هذه الفئة - الصفوة القائدة لوعى المجتمع والصانغة طموحاته. ثانياً: إن إدخال الشعب

نحن الضحايا غير المعلنين فى ذلك الصراع الأحمق على حكمنا، والضحية - هنا وهناك - لا رأى لها؟؟؟  
وحين يكون الصراع على الحكم دينياً فبأنه يتمتع بخاصيتين على قدر كبير من الخطورة على المستوى الاجتماعى العام..  
الأولى: أن الخطاب الدينى، بين طرفى الصراع، يأخذ صيغة إشكالية، فالمقدمات - على الرغم من إمكان التباسها، وهو إمكان قائم فعلاً - واحدة عند أى من الطرفين، بينما النتائج المترتبة عليها مختلفة إلى حد التناقض الجذرى.  
الثانية: أن الصفة الدينية للصراع صفة تخص غير طرفيه، ومن ثم فهما يدخلان - كل حسب رؤيته - الشعب المتصارع على حكمه فى حساباتهما، سواء بالعنف المادى أو العنف المعنوى، إما مع - وإما

لا جدال أن جماعات العنف الدينى، بمختلف طوائفها، لا تستهدف الدولة فقط، ولو كان هذا لهان أمرها علينا، ونحن المستضعفين فى الأرض. غير أنه من خطئ الرأى الزعم أن الدولة - بعنفها المضاد - تستهدف تلك الجماعات وحدها، وإذن لهان - أيضاً - علينا أمرها.  
فليس ثمة عنف أيديولوجى - بخبرنا التاريخ - على مثل هذا التبسيط المخل. سواء أصدر عن جماعات أم خاضت حماته دول. فهذا العنف ليس له أعداء طبيعيين فينصب عليهم منحراً فيهم، بل إن عداواته.. وحتى تحالفاته - ترتهن دوماً إلى ملامسات اللحظة ومتغيرات المرحلة، ليكون التحول قانونها الضابط لحركتها. ومن حقائق واقعتنا المسخ أن جماعة عنف كل من الجماعات والدولة لا معيار لها إلا ما تحققه فينا،

الصراع الديني، وكل منهما سيزعم شرف تقديمها قرآنا على مذهب المقدمات الواحدة. وفي هذا السبيل لا مانع يمنع جماعات العنف الديني من استثمار مؤسسات الدولة لإعداد قرايبتهما. كما لا شيء يحول بين الدولة وتغليف واحد من أفرادها بشكل جيد ولاقق بهدية لتقدمه إلى تلك الجماعات ضحية سابقة التجهيز. إنه نوع من أنواع الغزل القبيح يتصالح على اللجوء إليه طرفا الصراع لتحقيق أهداف خارجة على أهداف معركتهما. وطوبى لنصر حامد أبو زيد وهو يخرج من بحث علمي متهما اتهاماً دينياً بالكفر من إحدى مؤسسات الدولة، ويصدق "أيمن الظواهري" المطلوب لأمن الدولة وقضاؤها على الحكم مضيئاً إليه الشمول بالنفاذ. طوبى لنصر فقد أعطى الفئسة الاجتماعية الثالثة ملامحها وأشار إلى ما يجب أن يكون عليه موقوفها، وسيذكره التاريخ باعتباره ضحية لواحدة من أرواد قوائد الغزل القبيح بين دولة دينية

العنف الديني، ونجحت هذه الجماعات في دفعها إلى الاستفراق فيه، حتى لقد اختلطت الحقيقة بالدعاية، وتغيمت الحدود بينهما، حتى صارت الدعاية نصوصاً دستورية وقانونية، وكان لا بد من ضحايا لإثبات حقيقة هذه النصوص ونفي الصورة عنها. وهكذا انسحب الأساس المدني الذي قامت عليه الدولة، وبدأت في الترويج الديني لشرعية وجودها في مواجهة جماعات العنف تلك ومشروعية قمعها لها، فاذا أضفنا أن الأساس المدني للدولة أساس رجعي ومتخلف ولا يمتلك خطاً مسوغاً له عند الشعب، لم نكن مبالغين لو قلنا إن جماعات العنف الديني قد نجحت في تحويل الدولة إلى جماعة دينية تتنازع معها السلطة، وتتخالف معها حين يتهدد مقدماتها الواحدة فكر نقدي يصدر عن تلك الفئة الثالثة التي وصفناها بأنها ليست مع أحد اللهم إلا العقل وليست ضد أحد اللهم إلا الجهل، هذه الفئة هي الضحية المشتركة لطرفي

في حسابات طرفي الصراع يعنى - على ضوء الصبغة الدينية التي له - تداول الاتهام بالكفر بين الطرفين، بل إن هذا الاتهام لا يخص صراعهما الذي يأخذ العنف الدموي طابعاً له، وإنما يخص الغائب الحاضر في ذلك الصراع، وهكذا يكون الشعب كافرأ بامتياز، أى مباحا لعنف الطرفين، فمؤمن طرف منهما كافر الآخر، والعكس، وهذا يستدعى مراقبة صارمة لكافة الممارسات الاجتماعية العملية والذهنية، سواء من قبل جماعات العنف أو دولة العنف المضاد. السؤال الحيوى لما نحن بصده هو: كيف نطلق على صراع الجماعات الدينية والدولة: صراعاً دينياً؟ والإجابة جوهر المسألة التي يعيشها هذا الشعب وصفوة مفكره على السواء ودون أدنى تميز (من صاحب دار عرض سينمائي إلى أستاذ جامعي، وبينهما كل النذورين غداً)..

لقد ارتكبت الدولة الفعل الحرام، بهدف دعائي خالص، في صراعها مع جماعات



السلمية على محك إرادة المجتمع، فالاثنان يقعان اضطرارياً في إدخال "الدين" في لعبة الدعاية التي ما تلبث أن تتحول إلى حقيقة. والسؤال الآن هو: إذا كانت الدولة تحميننا - بحمايتها نفسها - إلى حد ما من عنف الجماعات الدينية، فمن ذا يحميننا من الدولة حين تمارس العنف الديني نفسه؟ هذا هو السؤال الذي لا إجابة عليه، أو الذي لا يجب أن يقدم أحد إجابته، وإلا فقد ارتكب "الحرام" وتقدم ضحية معلنة لأي من الطرفين أو لهما معاً.

هذا فأن سقوط الضحايا خارج طرفي الصراع أمر وارد ضمن حساباتهما، وأحياناً يكون من قبيل حتميات الصراع التي يتفقان عليها، إن لم يكن بشكل معلن، فبشكل سرى وضمني، لتغطية ما بينهما، أو ما أصبح بينهما من ملامح شبه وخصائص واحدة.. وهكذا ينكشف القناع الديني الذي يصر عليه الطرفان عن الطبيعية السياسية لصراعهما، ونظراً لأن أياً من الطرفين لا يمتلك خطاباً سياسياً متكاملًا يمكن اختباره بأحدى الطرق

وجماعات خارجة بالسلاح على نظامها. يبدو أن الصراع الاجتماعي - ولو كانت السلطة أحد طرفيه - هو مساحة لتبادل الملامح، وحتى الخصائص، بين الطرفين المتصارعين، خاصة حين يمتلك هذا الصراع تاريخاً من التجارب المتراكمة، فتهتز - من ثم - جذور التناقض المبدئي بينهما، وتتضاعف فعالية هذا التناقض على مواقف أي منهما، لحساب طبيعة اللحظة الراهنة وقانونونها الجدلي الذي تفرزه. وعلى

## تصحر الروح

مرزوق حلي .  
سوريا

يتعلق بحالة أبو زيد لأنها حالة في الحياة ، بينما شرعهم حالة في النص؛ ولأن المسافة الزمنية بين الجالة التي تجسدها قضية أبو زيد وبين النص الذي يقوم عليه الشرع تزيد على (١٤) قرناً هذا ناهيك عن أن الحياة أقوى من النصوص لا سيما إذا أريد لها أن تكون مغلقة إطلاقيه مختومة بالشمع الأحمر؛ ويأبى المنطق الذي انبنت عليه طروحات أبو زيد وأستلته أن يتجاوز النص المحدد حدوده وأن تتجاوز المعنى المدلولات .. وهو القائل: (... ) ولا بد هنا من التمييز والفصل بين "الدين" والفكر الديني ، فالدين هو مجموعة النصوص المقدسة الثابتة تاريخياً في حين أن الفكر الديني هو الاجتهادات البشرية لفهم تلك النصوص وتاويلها واستخراج دلالتها .. فإذا كانت هذه اجتهاداتهم فإننا سائرنا

فتواها وسلاح التكفير وليس ضد أبو زيد وحده بل ضد كل من يجرؤ على طرحها.

والحقيقة أن تجربة الصراع بين قوى الدهشة والسؤال وبين قوى الظلمة والظلام . لم تبق فسحة للسؤال فيما يتعلق بالموارد التي قد ترددها قوى الإسلام السياسي بمذاهبها المعتدلة والمتطرفة واليسارية . وحسبنا التجربة الجزائرية الراهنة وما يذفعه المثقفون المبدعون هناك من ثمن! فقد بلغ الإسلام السياسي من شطط ظلامى يدفعنا دفعا إلى التشكيك في تاريخنا وحضارتنا وموروثنا فإذا كانت القوى التي حاكمت أبو زيد وأدانته ممثلة للإيمان وذروة التعبد ومخافة الله فإننى أرفض هذا عن وعى وسبق إصرار! وإذا كانت هذه القوى تجسيدا لروح الإسلام.. وأعفى نفسى هنا ، وعن وعى وإصرار من الخوض في الشرع وتفسير نصوصه وأحكامه فيما

وجدتني أستجير بمكتبي أحاول أن أعثر فيها على نص من نصوص د. نصر حامد أبو زيد . ولم أفلح في التسلح بنصه في مواجهة نص قرار الحكم القاضى بتفريقه عن زوجته د. ابتهاج يونس . بل كنت مدفوعاً بالسؤال وبالدعشة - وقد كانا من وراء أبحاثه هو وخلاصتها . وأعترف أنني انتهيت إلى فيض من الأسئلة والاندهاشات المتوالدة . إذ لا يعقل أن يكون الإسلام المؤسسة متسامحا مع الرازى وأبى العلاء ، ومع إخوان الصفا وعشرات المفكرين والمبدعين في العهد العباسى (القرن الثامن حتى القرن الثالث عشر) وأن يكون ظلاميا قهريا على نحو ما تبدى في محاكمة أبو زيد في نهاية القرن العشرين ، وكمن من الأسئلة تحتاج حتى نجسر على عشرة قرون من الزمان بأحداثه وأحاديثه ؟ وتدرك في سياقنا أن الأسئلة بالذات هي التي أقلققت القوى الظلامية فاشهرت



حتما إلى جهنم وبئس  
المصير؛

نعرف تماما ما في بطون  
الكتب المقدسة كلها التي  
تصفحتها وتصفحها  
شعوب الأرض قاطبة من  
قيم وتعاليم نصح وإشارات  
ودلائل ومعانٍ وعبرٍ لمن  
اعتبر لكن لا يمكننا ومن  
منطلق الاستقامة المنزهة  
المجردة إلا أن نستنير  
بمناهل العرفان كلها لا  
سيما في الشرق الأقصى  
وفي كل تراث الإنسانية  
المكتوب والمنصوص عليه.  
فإننا لا نستطيع أن نغفل ما  
تركه لنا كونفوشيوس ولا  
زارادشت ولا هرمس ولا  
كريشنا ولا شري شنكارا  
ولا سقراط ولا أفلاطون ،  
ولا نستطيع أن نهمل ما  
تركته لنا الحضارات  
الغابرة ۱۱ كما أننا ملزمون  
بإيراد الموارد في العصر  
الحديث وفي منجزات هذا  
العصر الروحية والقيمية .  
فلا شيء مطلقا بالنسبة لنا  
سوى حركة الحياة  
السرمدية وتعدد مصادر  
العرفان والحكمة وهذه  
المصادر ما انفكت تتوالد  
وتتفاعل، تتجاذب وتتنافر  
تتداني وتتباعد ، تماثل  
وتتباين فوق النصوص  
وعبرها لتتسع للحياة على

سعتها.

\*\*\*\*

عندما أهدر دم سليمان  
رشدى أصدرت مجموعة  
من المشقفين المبدعين في  
العالم العربي بيانا جاء فيه:  
"إن القوى الظلامية تنصب  
ذاتها وكسيلا عن الله،  
وتستثمر هذا التنصيب إلى  
حدوده العليا . فتدمر العقل  
والثقافة والإنسان (...). إنها  
تنسى الحقيقي والجوهري  
وتدمره لحساب الوهمي،  
فتقود معركة دامية من أجل  
الوهم يكون ضحيتها ،  
الحقيقي والجوهري

والإنساني ويظل الجهل  
كما الاستبداد والاستغلال  
في مكانه. وقد طالت حالة  
الاستبداد والجهل وهما في  
حال أمتنا العربية  
مشروطان ، فلا وجود  
للأول إلا بالثاني ولا تأييد  
للثاني إلا بحضور الأول.  
فإذا كانت الأرض العربية  
لا سيما في الشمال  
الإفريقي انتكبت بالتحضر  
الذي يهدد قدرة الأقطار  
على ضمان الأمن الغذائي،  
فإن محاكمة أبو زيد تشكل  
تجسيدا حيا لتحضر الروح  
العربية.

## الازدواج اللغوي في الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية(\*)

### نيفين النصيري

شيوياً (٤)

ومن خلال هذا المدخل العام، يتضح موضوع بحثنا، وهو تحليل النصوص المغربية المكتوبة بالفرنسية، وعلى الأخص تلك التي يكثر فيها هذا الاستخدام للغة - وما سنجدُه من الأمثال وغير حيث أن غالبية الكتاب - إن لم نقل جميعهم - يمرّون بتجربة الكتابة المزدوجة هذه فهم غالباً ما كانوا نتاج علاقة ديبالكتية بين اللغتين، بيد أنهم اضطروا إلى استخدام اللغة الفرنسية - لغة المستعمر - للتعبير عن ذاتهم وعن أيديولوجياتهم.

ويقول عبد اللطيف اللعابي في هذا الصدد: "نحن دائماً حذرون فيما نستخدمنا المؤقت للفرنسية كأداة للتواصل مع الآخر، نحن مدركون للخطر الدائم الذي قد تقع فيه، ألا

مفهوم واضح، وما هو غامض وغير ملموس في لغة ما.

فداخل كل لغة لا توجد واحدة، بل عدة لغات. وقد نصف ذلك على أنه تناقض لأن مفهوم اللغة هو الوحدة (وخاصة إذا تكلمنا عن اللغة العربية المتصفة بالأحادية) كنظام يقوم على الشمولية. ولكن تتجمع في كيان اللغة الواحدة العديد من اللغات فهناك دائماً جانب مستتر وآخر ظاهر في كل لغة.

إن نص لمارتينيه يمكن أن يوضح تناولنا لهذه الإشكالية وتفريقها عن بقية المصطلحات التي قد تشكل نوعاً من الغموض في المعنى.

"ازدواجية اللغة تفرض تواجد لغتين على نفس المستوى، أما انقسام اللغة فهي تعنى موقفاً تستخدم فيه الجماعة لهجة أكثر عامية وأقل اعتباراً، أو أخرى أكثر علمية وأقل

"فلتكن الفرنسية أو العربية، يجب تخيل هذه العربية المجنونة للغة مزدوجة. بل كتابة مجنونة، أي جنون حقيقي؟ أي جسم غير ملفوظة لغتين في وضع متناقض. تؤثر الواحدة على الأخرى تتشابكان تحتفیان، تتلاقیان تبعاً لقاعدة مختلفة في الشكل والميتافيزيقيا والحضارة". (٢)

فهذه هي وضعية الأدب المغربي في مفترق الطريق بين لغتين، بل بين ثقافتين ومن هذه الوضعية تتولد الصورة المشتركة بين أغلب الأعمال الأدبية المغربية حيث تبلغ كمال الشكل والمضمون على السواء، ألا وهي اللغة المزدوجة أو La Bi-Langue (٣) على أن هذا التلاقي يكون أكثر جلاء عندما تكون اللغتان غير متجانستين، بل متناقضتين وهكذا تكون اللغة المزدوجة طبيعة مزدوجة وغير ملبوسة، إذ أنها تعنى التعارض الجذري بين ما هو

تتضح أهمية الشكل إذ أنه قد يحمل معاني ودلالات خاصة.

ففى رواية إدريس الشرايبي "أم الربيع" (٦) تشغل سورة الفاتحة الصفحة الأولى من الكتاب، كما أن العنوان الفرنسى يتبعه الترجمة العربية، وهذا يدل على أن الكاتب أراد بذلك تقسيم النص إلى شطرين، متعظياً المعنى الدلالي للغة العربية، تاركاً الشكل والتعبير للفرنسية.

وكما أن الكتابة الكوفية قد تعوق عملية التواصل والفهم بالنسبة للقارئ الفرنسى.

١- فى هذا النموذج، تيسر ترجمة الكلمات العربية بالفرنسية عملية الفهم والتواصل. وخاصة بالنسبة للقارئ غير العربى، خالفة بذلك استمرارية داخل النص.

ففى رواية إدريس الشرايبي (٧) (un- eenquele on paiags) نقرأ هذه العبارة العربية المكتوبة بحروف لاتينية "Achoufa unl Karam" ثم تأتى

وليد ثقافتين يصعب الفصل بينهما، كما أن حنينه إلى لغته الأم يعود ليظهر داخل النص على شكل زلات لسان تعكس مدى ارتباطه بها وإن طال غيابه عنها.

وتشكل هذه التداخلات بين اللغتين أهمية كبيرة، ليس فقط على مستوى النوع الأدبى، بل على مستوى الشكل والمعنى، فهى عنف النص - حسب عبارة مارك جونتار الأدبى فى طباعته، شكله اللغوى والمقطعى، خالقة بذلك أدباً مزدوجاً له أصوات متعددة أو ما يطلق عليه "البوليفونية".

ويمكن استنتاج أربعة أشكال لهذه التداخلات:

١- حروف عربية كانت أوبريرية مكتوبة بالفرنسية، ويليها الترجمة بالفرنسية.

٢- تعبيرات وكلمات مكتوبة بالفرنسية وغير مترجمة، ويليها ملاحظات هامشية داخل النص أو فى آخر الكتاب.

٣- تعبيرات وكلمات بحروف عربية، يتبعها ترجمة.

٤- تعبيرات وكلمات بحروف عربية، بدون ترجمة. و من هذه التصنيفات

وهو استخدام هذه اللغة كأداة ثقافية. (٥)

**تدمير لغة الفرنسية:**  
وإذا حاولنا فهم هذه الإشكالية بصورة أعمق، سنجد أن التوتر الناتج عن الصراع بين اللغتين - الحنين إلى اللغة الأم، الارتباط الوثيق بالتراث والثقافة الأصيلة عربية كانت أو بربرية - ينعكس على استخدام الكاتب للغة الفرنسية.

فيحاول جاهداً تدمير اللغة الفرنسية وذلك بالوصول بها إلى الدرجة صفر من المعنى فتتلاشى كينونة اللغة الفرنسية وجوهرها.

وتبقى طوبوغرافية وطباعة فرنسية فقط، أما التراكيب والمعانى والدلالات فتحظى بها اللغة العربية فيصير البناء والشكل اللغوى خاص بلغة ثالثة - جسم فرنسى وروح عربية وتأخذ هذه الظاهرة، أشكالاً عديدة، أهمها انبثاق العديد من الكلمات العربية داخل النص الفرنسى، ويمكن إرجاع هذه التداخلات إلى وجود نوع من الانجذاب والتشابك بين اللغتين، وذلك على مستوى اللاوعى للكاتب. إذ أنه

الترجمة موضحة معنى هذا التعبير.

- وقد نلاحظ أن هذه التداخلات لا تطول في الغالب، وإلا أفقدت النص مصداقيته من قبل القارئ كما أن خلو النص من الترجمة قد يجعله نصاً مزدوج اللغة، ويصير لكل لغة دور ومكانة مختلفة داخل العمل الروائي.

٢- في هذا العمل: لا يوجد أي عراقيل لفهم النص - فلا يوجد غموض على المستوى الدلالي. فبجانب الترجمة قد يعطى الكاتب معلومات إضافية تسهل عملية التلقي. وقد تساعد الايضاحات "خارج النص" على الحفاظ على المنطق والتسلسل داخل النص.

فأحمد الصفراوى على سبيل المثال يعطى في نهاية روايته "صندوق العجائب" (٨) جدولاً بالمصطلحات العربية عن كلمات قد تكون غير مفهومة من قبل القارئ الفرنسى.

- في الحريق لمحمد ديب، يمكن أن نحصى عدد الإحالات (nenovs) إلى إحدى عشرة حالة.

٣- "فى صلاة الغائب" للظاهرين جلون (٩) نجد هذه الأدعية مكتوبة بالعربية "اللهم بالطف، نسألك اللطف فيما جدت به المقادير ولا تفرق بيننا وبين إخواننا البرابير".

ثم تأتى الترجمة الفرنسية بعد ذلك مباشرة، ونلاحظ أن الكاتب المغربى فى أغلب الأحيان يستخدم العربية فى كتاباته الفرنسية عندما يتعلق الأمر بأية قرآنية، أو دعاء أو شععار وطنى، أو أغنية شعبية.. تلك التعبيرات التى تحمل معانى الحنين والأصالة، وتعكس مدى ارتباط الكاتب بترائه العربى فتصير الكتابة العربية داخل النص الفرنسى أشبه بكتابة طقوسية من شأنها استرجاع واستحضار القيم والمعانى المفهومة، فهى تبحث عن الذات التائهة والهائمة فى عالم المعانى الأولية.

وكما فى التفكك (١٠) يستشهد ببعض الأبيات لكعب بن زهير "بانث سعاد فقلبى اليوم متبول" متيم إثرها لم يفد مكبول ثم تأتى الترجمة بالفرنسية لتوضح معنى الأبيات، فى

هذا الشكل يصعب على القارئ الفرنسى فهم التعبيرات المشار إليها بالعربية، ففى بعض الأحيان قد يستنبط المعنى من السياق وإلا **Contaste** العسام للنص. ولكن فى أحيان أخرى قد يجهل القارئ تماماً السياق الذى تظهر فيه الكلمات العربية غير المترجمة. فمن ناحية قد يشكل هذا النموذج عائقاً فى عملية التلقى. ولكن من ناحية أخرى - وهى الأهم والأعمق - يخلق نوعاً من السحر والغموض فى المعنى يجعل من القراءة عملية مفهومة وفى هذا النموذج تكثر الأمثال. وقد يعكس هذا رغبة الكاتب فى أن يخصص "مساحة" وإن كانت ضئيلة لبعض التعبيرات العربية التى لا يمكن أن تترجم إلى أى لغة غير لغتها الأصلية.

فسفى "ane en-puete on pays"

نجد هذا الإهداء: بسم الله الرحمن الرحيم، بدون أية ترجمة فقد أرادها الكاتب على هذا النحو دون ترجمة، رغبة منه فى عدم المساس بشاعرية الخط الكوفى

ابتكره عبد الكبير الخطيبي للإشارة إلى مفهوم اللغتين داخل اللغة الواحدة وبهذا المعنى يختلف عن - Biln أى ازدواج اللغوى وال diglассie أى الانقسام اللغوى.

٤- مارتينييه، مبادئ لغوية عامة ص ٢٢ Elements de linguistique plneol A. Calin 1970.

٥- عبد اللطيف اللعبي - مجلة أنفاس. العدد ١٨ ص ٣٦.

٧- إدريس الشرايبي - أم الربيع.

٨- Uneenpuete ou pays

٩- أحمد الصفراوى "صندوق العجائب" ص ٨٣.

١١- الطاهر بن جلون. صلاة الغائب - ص ٣١.

١١٠- رشيد بوجدره - التفكك Jenael.

١٢- مصطلح أطلقته الاستاذة/سامية محرز في إحدى الندوات عن الأدب المغربى.

وقد عرفته بأنه النص الذى يطوع ويوظف تداخل الثقافات واللغات داخل اللغة الواحدة.

x- هناك العديد من التسميات لهذا الأدب مثل الأدب العربى ذى التعبير الفرنسى "أو التعبير الفرنسى المغربى للعروبة" ولكننا فضلنا استخدام تسمية تتصف بنوع من الحياد والموضوعية التامة.

١ عبد الكبير الخطيبي No. "Reperes" ir. Proculhne P.12,48, 1978.

أن اللغة المزدوجة أو La Bi-Langue مصطلح ابتكره عبد الكبير الخطيبي للإشارة إلى مفهوم اللغتين داخل اللغة الواحدة، وبهذا المعنى يختلف عن الـ Di-linguisme أى الازدواج اللغوى وال Diglассie أى الانقسام اللغوى.

٢- Martiner, Elements de linguistique gine-rale, A.Coline 1970 عناصر لغوية عامة.

٣- عبد الكبير الخطيبي

"Reperes in houvixure 2 12, 1978, P.48.

٣- إن اللغة المزدوجة أو الـ Bi-langue مصطلح

وغموضه الخطى. وكما سبق أن أشكرنا فى رواية أم الربيع، فتشغل سورة الفاتحة الصفحة الأولى. وقد نلاحظ عدم وجود أى علاقات أخرى سواء على هذه الصفحة أو على الصفحة المقابلة، انعكاسا لما تحتويه هذه الصفحة من نقاء وصفاء. ومن يجهل العربية قد يستعصى عليه فهم هذا المدلول.

ومن خلال هذا المدخل العام لإشكالية اللغة والازدواج اللفظى فى الأدب المغربى يتسبلور الوضع الاعتبارى لهذا الأدب.

محاولة خلق لغة فرنسية جديدة الـ ما بين "تجعل القسارى الفرنسى يشعر بالغرابة داخل لغته الأم إحلال نظرة من الداخل بالسيطرة على مشكلة الازدواجية اللغوية وأخيراً وليس آخراً الانفتاح على العالم الغربى عن طريق الاندماج أولاً ثم الانفصال عن لغة المستعمر.

ويستقى الأدب المغربى مهجناً يتطلب قارئاً مهجناً أيضاً.

الهوامش

# غالى شكرى وتجربة جيلنا الشعرية

## أمجد زيان

القول مثلاً بأن كل جيل جديد ينجز بالضرورة ما هو أجود وأفضل من الأجيال السابقة؟ كيف نفسر حينئذ الأعمال الكلاسيكية العظيمة الباقية على مر التاريخ؟

ثم يتساءل ثانياً: إلى أى مدى يصلح مفهوم الجيل كأداة للتحليل وهل هناك سمات نوعية خاصة لمجموعة أدبية أو مرحلة ثقافية تصلح فى تحديد وتمييز مقومات العمل الأدبي لأحد أفراد هذه المجموعة أو أى عمل أدبي يظهر فى تلك المرحلة الثقافية؟ والسؤال الثالث:

إلى أى مدى يصلح مفهوم الجيل هنا أو هناك للتعميم، أى هل يمكن القول بأن أى تعريف للجيل يصلح لاختراق الزمان والمكان، فينطبق مسعنى الجيل فى الأدب الأمريكى بين الحربين أو فى الأدب الروسى خلال القرن

أكاديمية ألقاها محمد حافظ دياب فى دار الثقافة الجديدة بالقاهرة وقد اتسمى الحاضرون إلى أجيال ثقافية وزمنية مختلفة، وكان الشائع دائماً هو الأسلوب الذى يقسم أجيالنا الأدبية بين الخمسينيات والستينيات حتى أصبح هناك من يؤكد أن هناك جيلاً تالياً هو جيل السبعينيات بل وهناك أجيال تالية اليوم، وقد قسم بعض الحاضرين المسألة إلى أكثر من حساسية: واحدة تقليدية وأخرى جديدة، ولكن حافظ دياب ظل داخل المنطق الأكاديمى، فطرح بعض المفاهيم ووضع عشرات المحاذير والتحفظات وترك القاعة حائرة أكثر مما كانت قبل سماع المحاضرة. أما الأسئلة التى تبلورت فى ذهن صاحبنا فى أثناء المحاضرة فقد كشف عنها مرتبة ودقيقة، فهو يتساءل أولاً: إلى أى مدى يصلح مفهوم الجيل كقيمة معيارية؟ أى هل يجوز لنا

لم تتوقف رؤى غالى شكرى عند حدود مرحلة الستينيات بل إنه تجاوز المرحلة حتى قبل أن تنتضى، لدرجة أن كثيراً من التصورات النظرية التى طرحها فى أواخر هذه المرحلة كانت تستشرف المرحلة الشعرية التالية فى جيل السبعينيات، وكان الناقد الذى يتابع حركة الواقع قادر على التنبؤ الموضوعى بالتغيرات الجمالية التى ستطرأ، وهذه هى سمة أصيلة فى الناقد المتفاعل عضويًا مع واقع، ومع الحياة الفكرية والثقافية،

لذلك كان من الطبيعى أن يتطرق للقضايا المتعلقة بالتغير والانزياح الجمالى، فناقش على سبيل المثال قضية (الجيل) الأدبي، ما معناه وما حدوده الزمنية والجمالية. فاستعرض لنا فى كتابة برج بابل محاضره

لعلها تزيد من الإحاطة بالقضية، وهي تخص الإضافة الجمالية المتميزة التي أنجزها إبداع الجيل، لأن هناك خصائص جمالية ذات طبيعة مختلفة تهضم السابق وتزيد عليه معطيات جمالية غير مسبوقه بصورة أو بأخرى.

لقد كان من المهم أن نورد رأى غالى شكرى فى قضية الأجيال، لأن هذه القضية كانت من القضايا الأساسية التى نوقشت على نطاق واسع فى فترة السبعينيات، لأنها بشرت بصعود جيل شعري جديد نستطيع أن نطبق عليه معايير غالى شكرى بدقة، فهناك إضافة جمالية محددة سبقت الإشارة إليها وتفصيلها، تلخص فى رؤيا التعدد فى مقابل الأحادية، رؤيا الديناميكية فى مقابل السكونية، وقد تجسد التعدد فى كافة المستويات الداخلية للنص الشعري فالبناء الشعري تتعدد فيه المنظورات المتحاورة، واللغة لا تكتفى بأثرها الجانب الدلالي، بل كثف التركيب اللغوى إحياءاً للغة وعدد دلالاتها، كما تعددت



الزمنى وليس كل الجيل، وليس المقصود بالتحديد هو وحدة التجربة أو وحدة الرؤيا، ولكن المقصود هو التجربة الرئيسية: (الثورة - الهزيمة - الحرب.. الخ) والرؤيا المحورية (الرفض - الانتماء - الحرية .. الخ) وكلاهما يتنوع ويتعدد ويتجلى فى مئات التجارب والرؤى. ويضيف صاحبنا أنه ليس من جليل قطرى أو عرقى أو مذهبي أو طائفي. الجيل كطليعة يستحيل إلا أن يكون عربياً حضارياً، وهي النقطة الأولى فى أى حادثة أصيلة. ونريد أن نطرح بأسزاء تحديداً شكرى فكرة أخرى

الماضى على الأدب العربي الحديث؟ هل هذا ممكن؟ أم أن هناك خصوصية لأي تعريف تكسب أهميتها من التاريخ والمجتمع واللحظة الحضارية؟

والسؤال الرابع فى طرح غالى شكرى هو: إلى أى مدى يمكن أن نستفيد من مفهوم المجايلة فى صياغة التاريخ الأدبي من ناحية، وصياغة نظرية نقدية من ناحية أخرى؟ ويشير الناقد إلى أن أدبنا العربي الحديث، يفتقد رؤية قومية لتاريخ ابداعاته وتحولاته وليست لدينا سوى انطباعات قطرية جزئية تخلو من أية كشف للقانون العام لمسيرة الحركة الأدبية المعاصرة، أو القوانين النوعية المضرة فى الأنواع الأدبية، فما هو الجيل الذى نتحدث عنه فى الفنون الأدبية المختلفة، هل هو الجيل العراقي أم المصرى أم المغربى أم اللبنيانى؟ وهل هو مجموعة الأفراد الذين تتقارب أعمارهم؟

ثم يجيب الناقد عن كل هذه الأسئلة طارحاً وجهة نظره قائلاً: إن الجيل تجربة ورؤيا، الجيل الشقافى هو الجزء الطليعى من الجيل

وهو الهدف الأساسي من العدد، وخاصة إذا ما راعينا أن "الإحصاء" لم يكن ضمن أهداف العدد. ذلك من ناحية الشكل. أما الجانب الموضوعي والذي تجاهله من تناولوا ظاهرة شعراء السبعينيات، فربما كان هذا الجانب هو الأولي بالاهتمام للحقيقي، ففي ظل مناخ العداة لحرية الفكر والنشر والحوار والإبداع، في ظل مناخ مضاد للثقافة والثقفين.. كان صعود هذا الجيل. فهو من زاوية شهادة على التحدي وتفجر الطاقات الخلاقة التي لا تنتهي للشعب المصري في أعنتى ظروف القهر الشامل، وهو من زاوية أخرى شهادة إبداعية على المناخ ذاته، تحمل ملامحه، وتبتدى خلال أعماله تأثيراته وبصماته المختلفة - افتتاحية كتابات - (يناير ١٩٨٣).

ونلاحظ هنا وعى الشاعر سلام الدقيق بطبيعة الملف الذي يعمل على إصداره فكرياً وجمالياً وأن كان التركيز على الجانب الفكري كان أساساً لا يستطيع الحياد

وخصص للدراس النقدية، ورغم أن سلام أعلن في الافتتاحية أنه لم يخض في مسألة التحديد العلمى لمصطلح شعراء السبعينيات، لكنه رأى أنه من الضروري تحديد المفهوم الخاص الذى قاد العمل فى هذا الملف لشعراء السبعينيات، فالمصطلح كما رآه يشير إلى هذه المجموعة من الشعراء التى بدأ وعيها الشعرى والثقافى العام فى التفتح فى النصف الأول من السبعينيات، وبدأ إبداعها الشعرى فى الصدور منذ بدايات النصف الثانى تقريباً منها، فقد كانت السبعينيات هى الساحة التى شهدت التسكوسن والإدراك والاكتشاف، وهى الأفق الذى انفجرت فى مداه الأصوات. ويضيف سلام: (والقصائد بعد ذلك تمثل جيل السبعينيات، بالتحديد السابق، بل وربما على نحو أكثر من الكفناية، فهى تكشف مختلف الملامح المميزة والفاصلة فى شعر هذا الجيل، وتقدم وجوهه المختلفة، وغماجه الرئيسية،

الأدوار التى تؤدها اللغة فى النص إيقاعياً وتشكيلياً، وقد ساعدت هذه التصورات الجمالية فى تقييم النصوص الشعرية الجديدة، وتحديد سمات نوعية خاصة للكتابة الشعرية فى هذه المرحلة، بما يؤكد أن معنى الجيل نفهمه من خلال مفهومين هما: التجربة والرؤيا. ومن المهم الإشارة أيضاً إلى أن معنى الجيل هنا هو الجيل الثقافى والإبداعى فى جانبه الطليعى الذى تمكن حقاً من أن ينجز إضافة جمالية بعينها، وليس كل الجيل زنياً، فقد عرفت السبعينيات تيارات شعرية شتى تمثل توجهات جمالية متعددة، ولكن تياراً بعينه هو الذى سيمثل الجيل إبداعياً. ولعله من المفيد هنا أن نذكر تجربة الشاعر رفعت سلام الذى خصص عددين من مجلته المستقلة غير الدورية: "كتابات" لمناقشة تجربة شعراء السبعينيات صدر (السابع) فى يناير ١٩٨٣ قدم فيه النصوص الشعرية، وصدر العدد الثامن فى مايو ١٩٨٤

عنه فهو موجهه الأول، وخذت الافتتاحيات من الإشارة إلى الطبيعة الجمالية للإبداع الشعري الذي ميز جيل السبعينيات كما أن عدد النصوص قدم قصائد لمجموعة من الشعراء الذين يتزامن إنتاجهم مع فترة السبعينيات دون أن يكون حارباً للرؤى الجمالية الجديدة فهو مجرد تزامن وحسب على عكس ما افترضته الانتحائية المشار إليها، بل إن المجلة نشرت في عدد الدراسات دراسة مطولة كتبها رجائي الميرغني هاجمت الجوانب الجمالية للقصيدة الجديدة وصفتها تصنيفاً فكرياً مغلوطاً، على الرغم من أن التجديد الجمالي يكاد يكون هو المدخل الفعلي لهذه التجربة.

وكما سبقت الإشارة فإن تصورات غالي شكري النقدية قد تجاوزت الرؤى النقدية الجمالية التي سادت في الستينيات وبشرت بملامح ورؤى جمالية جديدة شديدة الصلة بتجربة الجيل الصاعد جيل السبعينيات،

ويتضح هذا في سياق أفكاره النظرية، وكذلك دراساته النقدية التطبيقية، وبخاصة عندما يتعرض نقدياً لشعراء الشام الذين مثلوا الجناح الشرقي لحركة الشعر الحر، إذا كانت مصر هي الجناح الجنوبي، فقد كانت جماليات اللغة والبناء هما أساس الكتابة الشعرية الشامية، والتركيز على المضمون هو أساس للكتابة الشعرية في مصر والعراق إلى جد كبير، وإذا تابعت دراسة الناقد لشعير توفيق صايغ في "بضعة أسئلة لأطرحها على الكركدن" نجد يطرح أفكاراً نظرية وتطبيقية متجاوزة لكل الأفكار النقدية السائدة في مرحلة الشعر الحر، فهو يعتقد مثلاً أن المطلق عند المحافظين هو حرف الروى والقافية والبحر، فيما يخص الموسيقى الشعرية، ومن يخرج على هذا المطلق فهو زنديق لا تحسب هرطقته في مملكة الشعر الإكحساب العوانس في مملكة النساء، ثم يهاجم المجددين في مدرسة الشعر الحر نفسها فيقول أن فريقاً آخر من المجددين يرون المطلق في

وحدة التفعيلة والحفاظ على سلامة الوزن، وكلا الفريقين يلتسقى عند تخوم المطلق ويعترف بحدود مملكة الموت التي تفتح أبواب المجهيم لكل من يتمرد على هذا الجبار. (شعرنا الحديث إلى أين - ص ٨٤) وصاحبنا هنا يرفض أن يكون هناك مطلق ثابت تتوقف عنده حدود الشعر الجمالية والموسيقية، فهذه الحدود مرنة ومتغيرة بتغير الزمان، وتغير الظروف والمخارج الفكرية والجمالية، وهذه رؤية متقدمة لا يقبل بها سدنة الشعر الحر الذي يلتفون حول ميثاقهم الجديد الذي استقر وضار يحتاج إلى ثورة في الشورى. ثم يضيف ناقدنا أن ثورة توفيق صايغ وأنسى الحاج ومحمد الماغوط وجبرا إبراهيم جبرا هي الخروج على هذا المطلق السرمدي، فلم تعد هناك "شروط موسيقية مسبقة" على الشاعر مراعاتها في أثناء كتابة القصيدة، ثم يمتدح ناقدنا الشاعر توفيق صايغ لأنه كان يعرف جيداً أن ثورة الشعر الحديث بلا حدود، فهي ليست تمرداً على أغراض الشعر القديم من هجاء ومدح ورتاء، وقنخر،

النهضة، ولكنها في النهاية تمثل ثورة على كافة التقاليد الفنية الكلاسيكية والرومانسية من خلال اتجاهات ثلاثة، أولها نقد الفن، وتكون الفلسفة الجمالية عند كانت مثلاً واضحاً، وثانيها الاهتمام بما يسمى "الميتا آرت" من خلال إعادة النظر في الفن، ورفض الإيهام بالحقيقة في الفن، بل إعادة الخلق وتأكيد التأمل العميق، وثالثها العودة للبدائية والأقنعة الإفریقیة عند بيكاسو على سبيل المثال دليلاً على هذا الاتجاه. لقد أكدت الحداثة عدم الاستسلام للواقع، بل التمرد على هذا الواقع سياسياً وفكرياً وجمالياً، ليس هناك مثال سابق في الفن أو في اللغة. وركز الحداثيون على البنية والتكوين، واعتبروا الفن ظاهرة لها كيانها الخاص المستقل، واعتمد الفنان الحداثي على أسلوب التغريب الذي يضرب ألفة الأشياء ويدهش المتلقي. وعرف الفن الحديث أساليب جديدة في المدارس الانطباعية والوحشية والتكعيبية والتعبيرية وأخيراً الدادية والسريالية.

وإنما القصيد تبدأ حياتها الحقيقة في تلك اللحظة التي أعيش معها بكاره الخلق الجديد، اليوم وغداً وبعد غد، هنا وهناك وفي الأمكنة الأخرى، القصيد في مثل هذا الشعر تحيا فوق مستوى التاريخ. (شعرنا الحديث إلى أين - ص ٨٥).

ونصل إلى موضوع في غاية الأهمية هو أن النموذج الشعري الذي طرحه قصيدة السبعينات كان نموذجاً يعبر عن هضم وتفاعل دقيق مع ما وصلت إليه الحداثة في العالم كله بعد تاريخها الطويل الذي مثل هزة في التاريخ الحديث، والتي أربح بعض النقاد لبداياتها منذ عام ١٨٩٠، من خلال أسس واضحة قامت عليها وهي الرمزية الجمالية والنظرة الطليعية للفن في مجموعة من الروافد التي تحمّدت مع بعضها لتكون تياراً لا يستهان به مثلما يقول ما لكم براد برى وجيمس ماكفارلن (الحداثة - ص ٢٩).

يؤرخ بعض النقاد للحداثة بداية من أول التنوير، ويؤرخ لها نقاد آخرون ببداية عصر

وليست تجاوزاً لمرحلة البيت الواحد المكفى بذاته، مرحلة الحكمة الذهبية فحسب، إنما هي ثورة على القابلية في الفكر والتعبير، سواء كانت هذه القابلية هي عمود الخليل أو التفعيلة الواحدة، وسواء أكانت الأطلال هي ماضى الحب العظيم، أو هي أمجاد الوطن العريق، أو هي أزمة الإنسان الحديث.

ثم يقدم غسالي شكري تصوره عن عملية التلقي في الشعر، وهو يخدم الفكرة الكلية حول الإبداع الجديد، فيتخيل العلاقة بين الشاعر والمتلقي في ضوء جديد، فلا يقوم الشاعر بعملية الخلق أولاً، ثم يأتي القارئ ليعيد خلقها كما يحلو للبعض أن يصف المسألة، بل إن كلمة القارئ تسقط من المعجم اللغوي للشاعر. ليس هناك قراء، وإنما هناك مشاركة إبداعية في عملية الخلق، تتم بمعزل عن الشاعر، بمعزل عن المكان، بمعزل عن الزمان، فالقصيدة في مثل هذا الشعر لا تنتهي في اللحظة التي يسلمها الشاعر للمطبعة، بل لا تنتهي مسئولية الفردية بانتهاء تصوراتها الذاتية عنها...

ويرى مسأ لكم براد برى وجيمس ماكفارلن أن الحدائثة أكبر من كونها محض حادثة جمالية طارئة، بل هي مشكلة حضارية وجمالية فى آن واحد. إنها مشكلة بناء اللغة واستخدامها، ثم هي مشكلة توحيد الشكل، وهي بعد ذلك مشكلة المعنى الاجتماعى للفنان نفسه، ويسعى الأديب المحدث إلى الوصول إلى أسلوب فردي متميز، وبذلك لا يتكرر أسلوب عمل معين فى عمل آخر وهذا هو ما قصده (ارفتك هاو) فى قوله: "لم تأت الحدائثة بأسلوبها الخاص المؤثر. وإذا أتت بذلك تكون قد انتهت كحدائثة" وبذلك تكون الميزات التى نبحثها فى أعمال الرسامين والروائيين والشعراء، وكتاب المسرح ميزات فردية تنسجم مع الأعمال التى أنتجوها أساساً، وهذا ما نجده فى أعمال التشكيليين: ماتيس وبيكاسو وبراك، وفى أعمال الموسيقيين: سترافنسكى وشونبيرج، وفى أعمال الروائيين: هنرى جيمس وكوزنراد وپروست وجويس وكافكا وهسه وفوكتر، وفى أعمال الشعراء: باوند

وملارميه وفاليرى ورلكه ولوركا وأبولونير وستيفسن، وفى أعمال كتاب المسرح: سترنبرج وپيراند للو وفيد كاتيد. وواضح من هذا التصنيف أننا لا نستطيع اقتراح صفة واحدة شاملة تصف أسلوب العصر الحديث، وبهذا المعنى تكون الحدائثة حركة لها أسبابها وأصولها وتوجهاتها العالمية (الحدائثة - ص ٢٩).

وقد واكب هذه الحدائثة التجريبية فى الفن والأدب فكر فلسفى وجمالى وجد مادته التى يناقشها فى هذه الفنون الوليدة، وعرفنا فى النزعة الشكلية الروسية امتداداً لهذه الزوى، وجاءت النظريات الماركسية ثم النيوية لتكونا سنداً قوياً لكل هذه التوجهات الجمالية. ينطلق الفكر الماركسى فى نقده للأدب من قول ماركس: "ظلت الفلسفة - تفسر - العالم بطرق مختلفة، ولكن المهم تغييره" وقوله أيضاً: "ليس وعى البشر هو الذى يحدد وجودهم بل إن وجودهم الاجتماعى هو الذى يحدد وعيهم" فقد كان ماركس

يحاول توجيه فكر الناس فى اتجاه مضاد عن طريق مناقضة المعتقدات النظرية التى كانت من قبيل المسلمات فى عصره ولكن مسيرة التاريخ ليست تكشفاً جديلاً تدرجياً لقوانين العقل، مثلما رأى هيجل وأتباعه فى الفلسفة الألمانية، فقد قلب ماركس هذه الصيغة رأساً على عقب، لأنه يكشف عن أن الأنساق الفكرية والأيدولوجية جميعاً هي نتاج للوجود الاجتماعى الفعلى، ويقول رامان سلدن أنه بالرغم من ذلك فقد اعترف ماركس بالوضع الخاص للأدب حيث ناقش فى كتابه "الأسس" مشكلة التضارب الظاهرى بين التطور الفنى والتطور الاقتصادى، فالتراجيبيا اليونانية تعد ذروة للتطور الأدبى، ومع ذلك فقد عاصرت نظاماً اجتماعياً وشكلاً أيدولوجياً لم يعد أحد يعترف بهما فى المجتمع الحديث، ويرى سلدن أن المشكلة التى واجهها ماركس هي كيفية تفسير

أن (الفن والأدب الناتجيين في تنظيم اجتماعي عفا عليه الزمن منذ عهد بعيد يمكن أن يظلا يمنحاننا متعة جمالية، ويظلا في نظرنا معياراً ومثلاً أعلى يستحيل بلوغه. ويبدو أن ماركس قد اضطر إلى أن يقبل على مضض التسليم بوجود نوع من الخاصية "الكلية" و"اللازمنية" في الأدب والفن مما ينتسب لإحدى فرضيات الأيديولوجيات البرجوازية - النظرية الأدبية المعاصرة - ص(٥١).

ولكن النقد الماركسي أخذ مسارات متعددة مارست تأثيراً فعالاً في تاريخ النقد الحديث بشكل عام. ولكن هذا النقد بدأ يتأثر بالبنوية التي سادت الحياة الثقافية الأوروبية في الستينيات، وساعد على هذا التفاعل بين الاتجاهين أن البنوية تشارك الماركسية في التسليم بأن الأفراد لا يمكن فهمهم بمعزل عن وجودهم الاجتماعي (فالماركسيون يؤمنون بأن الأفراد حاملون لأوضاع في النسق

الاجتماعي وليسوا فاعلين أحراراً، والبنويون يؤمنون بأن الأفعال والأقوال الفردية لا تكتسب معناها إلا من الأنساق الدالة التي تنتجها. ولكن البنويين ينظرون إلى هذه الأبنية الشاملة على أنها أنساق لا زمانية منتظمة ذاتياً، في حين أن الماركسيين ينظرون إليها على أنها أنساق تاريخية متغيرة مشحونة بالتناقضات - النظرية الأدبية المعاصرة - ص (٦٩). وفي سياق التطور البنوي، تتحول البنوية إلى اتجاه شامل يبحث عن الشفرات والقواعد والأنساق الكامنة خلف مسخات الممارسات الإنسانية والاجتماعية والثقافية والإبداعية ويرى البنويون أن كل علاقة هي دليل لعلاقات بعيدة ومن هنا تكون أهمية السيطرة على عالم العلامات التي يبتكورها الإنسان في كل لحظة. واستطاعت البنوية أن تتغلغل في كافة العلوم والفنون وأن تتحول إلى أسلوب طاع عرفه نقاد الأدب في بلادنا بعد فترة

طويلة من تشغيله في الغرب. وكما يرى غالي شكري فإن مشكلتنا الفكرية والنقدية ناتجة عن كوننا نقطف الشمار في صورتها الأخيرة دون أن تكون قد نضجت في واقعنا من خلال خبرة طويلة وممارسة فعلية، ولكن الناقد نفسه يوضح أهمية الاستفادة من أية مدارس أو اتجاهات تتقاطع مع ظروفنا الواقعية بصورة أو بأخرى، ويبين أن المصطلح النقدي عندنا منذ البداية مأخوذ عن الفكر النقدي في الغرب. ويرى غالي شكري أنه منذ القرن التاسع عشر والغرب يعيش في "الهاجس الماركسي"، وفي مواجهة هذا الهاجس هناك مجموعة من ردود الأفعال تكيف مع ظروف كل حقبة من التاريخ الغربي بدءاً من الوضعية وأوجست كونت، إلى الحدسية والتطور الخالق عند برجسون إلى وجودية هايدجر وسارتر أو وجودية جابريل مارسيل إلى بنوية شتراوس ونهاية بالتفاسل بين البنوية وميشيل فوكو من ناحية،

ينظر هذه الدعوة، فقد ضرب لنا أمثلة عديدة على مبادراته الحية ومتابعاته اليقظة لحركة الأدب العربي.

### المصادر:

- ١- غالى شكرى:  
شعرنا الحديث إلى أين؟  
(٣ط) - دار الشروق - القاهرة  
١٩٩١.
- مرأة المنفى (٢ط) الهيئـة  
العامة للكتاب - القاهرة  
١٩٩٤.
- برج بابل - دار رياض الريس  
للكتاب والنشر - لندن د.د.
- ٢- عبد المنعم تليمة: مقدمة  
في نظرية الأدب - دار الثقافة  
الجديدة - القاهرة ١٩٧٦.
- ٣- مالكوم براد برى وجيمس  
ماكفارلان: الحداثة - ترجمة مؤيد  
فسوزي - دار المأمون - بغداد  
١٩٨٧.
- ٤- رامسان سلدن: النظرية  
الأدبية المعاصرة - ترجمة جابر  
عصفور - دار الفكر القاهرة  
١٩٩٣.
- ٥- مجلة كستابات غير  
الدورية: حررها رفعت سلام العدد  
السابع يناير ١٩٨٣ - العدد  
الثامن مايو ١٩٨٤.
- ٦- أمجد ريان: إرهاصات  
المعاصرة - قراءة في رحلة غالى  
شكرى مع محررتنا المعاصرة -  
مجلة القاهرة - أغسطس  
١٩٩٥.

المجموعتين اللاتينيتين والآنجلوسكسونية، وتعدد أخيراً بسبب الفلسفة وعلم الاجتماع.

هذه هي المرجعية الفكرية والجمالية التي استقى جبلنا منها تصورات النظرية وإبداعاته التي مثلت بالفعل ثورة شعرية لازالت تحصل على نصيب الأسد فى الدراسات الثقافية والبحوث الأكاديمية لكونها تمثل مفصلاً أساسياً فى حركة الشعر العربي الحديث. وعلى الرغم من أن غالى شكرى لم يدرس الإنتاج الشعرى لجبل السبعينيات مباشرة إلا أنه بشر به جمالياً من خلال دراساته لشعر الستينيات، كما تعرض للتجربة بشكل طفيف بين الحسين والحسين مثلما حدث فى كتابه (برج بابل)، وإذا كان معظم أفكار النقاد النظرية تلتقى بشكل حميم مع ما طرحه جبل السبعينيات من تصورات نظرية فهذا يدعوننا إلى أن نطالب الناقد بأن يعطى هذه الحقبة اهتماماً يليق بهذا التلاقى الفكرى والجمالى، وأظن أن غالى شكرى لا

والتوسير من ناحية مغايرة تماماً. ويرى غالى شكرى أن الماركسية بذلك قد وصلت استجابتها للمعتبرات درجة التركيب الذى أراه لها التوسير فى إضماره بعض عناصر التحليل النيوى داخل الإطار المنهجى الماركسى، باعتبار أن الماركسية هى أول من اكتشف "البنية" على نحو من الأنحاء.

ويرى الناقد أن كل البدائل المرشحة لوراثة الماركسية قد انهارت وقيمت أعمال فوكو والتوسير من موقعين مختلفين ليظلا يمارسان التأثير الأكبر على فكر الحداثة فى الغرب.

ويؤكد شكرى أن فكر الحداثة فى الغرب يتفرع إلى حدائث متعددة، كما نلاحظ فى تعدد الاجتهادات المتفرعة من فوكو ومن التوسير ومن بينهما وحولهما على السواء، وهى حدائث تتعدد أحياناً تعدد حقول البحث فى الأنثروبولوجيا واللسانيات، وتتعدد أحياناً أخرى بسبب الموقع الحضارى الأصلى بين

# رسالة مفتوحة إلى على الراعى

د. ماهر شفيق شريد

الثانى فى الإذاعة ، وفضل جورج أبيض على فن التمثيل ، والدارجة والفصحى فى المسرح ، ومسرحية "بوليوس قيصر" لعزير أباطة ، وتعريف الأدب العالمى ، وتحويل رواية "بداية ونهاية" لمحمود مسرحية "الناس الللى تحت" لنعمان عاشور إلى أفلام ، والفنان التشكيلى صمويل هنرى ، وشوقى والموت ، وآية العمل الفنى ، ومسرحية "اللحظة المرحجة" ليوسف إدريس (مسرحية رديئة رغم دفاعك عنها) ، والثقافة الجادة فى عالم اليوم ، ومجموعة "عنتر وجوليت" ليحيى حقى. وفى مجال الأدب العالمى والفنون الأجنبية بغامة حدثنا عن فيلم سوفيتى مأخوذ من قصة سيرفانتس "دون كيشوت" ، ومرور مائة عام على مولد تشيكوف ، وإبسن ، ومسرحية برخت

الأولى.

كنت آنذاك تكتب "حديث الشهر" فى صدر المجلة ، وكان الحديث معرضاً لتلك الصفات التى جعلتنا - منذ نعومة أظفارنا - عشاقاً لقلمك: اتساع الرقعة الفكرية ، وطلاوة العرض الأدبى ، ونداؤ الرؤية النقدية . تناولت مقالاتك الحياة الثقافية المصرية ، وافتتاح مسرح العرائس بالقاهرة ، وإصدار اللجنة الثقافية لجامعة الدول العربية مسرحيات شكسبير كاملة تحت إشراف الدكتور طه حسين ، وإنشاء مؤسسة دعم المسرح والموسيقى ، وإقامة اتحاد عام للأدباء ، وسعى الأدب العربى إلى الحصول على جوائز عالمية ، ووضع حجر الأساس لمدينة الثقافة والفنون ، والتفرقة بين النقد البنائى والنقد الهدام ، وتعميم الموسيقى للجُميع ، وإلغاء الرسوم الجمركية على اسطوانات الموسيقى الرقيقة ، والبرنامج

الأستاذ الدكتور على الراعى  
أستاذك ، وقد أتاحت لنا "الأهرام" فرصة الالتقاء بك أسبوعياً ، أن أعود بذاكرتك الفقهري إلى أعوام ١٩٥٩ - ١٩٦٢ (واها لأيامنا التى لن نعود! على حد تعبير تنسن) وهى الأعوام التى توليت فيها رئاسة تحرير مجلة "المجلة" . سجل الثقافة الرقيقة كما كانت تصف ذاتها بحق - وكنت ، أثناء ولايتك عليها ، جزءاً من منظومة كريمة ضمت - من قبلك ومن بعدك - د. محمد عوض محمد ، د. حسين فوزى ، يحيى حقى ، د. عبد القادر القط . وكان يعاونك فى تحريرها الشاعر الراحل حسن كامل الصيرفى ، ثم الناقد فؤاد دوارى الذى ضرب لنا مثلاً بليغاً فى يقظة الضمير ، ودقة العمل وإنكار الذات حين تولى إصدار الأعمال الكاملة ليحيى حقى ، مبوية مرتبة مجموعة ، أحياناً للرة

هناك أعمال هامة فى الرواية والقصة القصيرة والشعر (فى ذهنى ، بصورة خاصة ، ديوان محمد آدم العظيم هكذا عن حبققة الكائن وعزلته أيضاً) والنقد الأدبى ، المسرح وحده هو الذى يبدو عائر الحظ ، هزىلا ، وسط هذا الزخم الخلاق . لا معنى لإفراذك الرواية بالذكر ، وفى هذا السياق ، فهى ليست إلا جزءاً من كل . وخارج "حديث الشهر" نشرت فى عدد يونية ١٩٥٩ من "المجلة" مقالاً بعنوانه "لماذا تقوم النهضات المسرحية ولماذا تختفى؟" وهو سؤال تقول إنه كان يشغل أستاذك الناقد المسرحى البريطانى الأروايس نيكول . وفى أعداد سبتمبر وأكتوبر ونوفمبر ١٩٦١ نشرت دراسات عن "زينب" لهيكل و"دعاء الكروان" لطف حسين ، و"سارة" للعقاد ، بهذا الترتيب .. وقد أدرجتها كلها فى كتابك - العلامة "دراسات فى الرواية المصرية" . - أريد أن أتوقف عند أمرين فحسب : إنك تشنى على "دعاء الكروان" مخالفاً فى ذلك محمد مندور



الشاردة بين دفتي كتاب يحمل عنوان "حديث الشهر" . إن الوقت لا ينتظر ، والرب لا يعجز ، كما قال أعرابى حكيم . وليتك تضم إليها أيضاً أحدث مقالاتك التى لم تجمع بعد - مقالاتك فى مجلتى "فصول" و"أدب ونقد" وغيرهما ، إلى جانب بعض المقابلات التى أجريت معك . لكنى أبادر فأقول إنى لا أوافقك الرأى أن هذا عنصر الرواية ، لا عندنا ولا عند غيرنا . لقد أذعت هذه المقولة على صفحات "فصول" وتلقفها منك كثيرون دون مراجعة ولا تمحيص . عندى - وأنا أتحدث هنا عن المشهد الأدبى المصرى المعاصر فحسب - أننا نعيش فترة تفجر إبدائى ونقدى هائل .

"حياة جاليليو" فى عرض لندنى ، وكتاب وندام لويس المسمى "موليير القناع الضاحك" (كم من الناس عندنا سمع بلويس ، دع عنك أن يكون قد قرأ له؟ ومع ذلك فقد كان - من بعض النواحي - من طبقة الكلاسيين الجدد: ت.أ. هيوم وياوند وإليوت وجويس) . ومسرحية لوركا "بيت برناردا ألبا" ، وجدل شب بين نوبل كوارد وكنيث تاينان وجون وين حول وظيفة المسرح.

وعرضت مقالاً عن "العقل الناقد" من ملحق التاييمز الأدبى . وحديثاً مع آرثر ميلر أجراه مراسل صحيفة "سانداى تايمز" البريطانية فى واشنطن ، ومقالاً عنوانه "ما هو المسرح؟" لإريك بنتلى (كم أتلج صدرى أنك ، تعده أعظم نقاد الدراما المحدثين ، فهنا ما ظللت أعتقده طويلاً ولا أجرؤ على الجهر به!) ، ومقالاً لولتر كبير عنوانه "ماذا أصاب المسرح؟" فى مجلة "ساتر داى إن نتج بوست" ، وآراء سمرمرر موم فى كتابه "وجات نظر" . ليترك تجمع هذه المقالات

١٩٦١/١١/٢٩ مقالته  
عنوانها "الشعور العدائى  
لرواية سارة" (جمعت المقالة  
فيما بعد فى الجزء الثانى  
من "يوميات ، العقاد ، دار  
المعارف ، الطبعة الثالثة  
١٩٨٢ ، ص ٢٤٩ -  
٢٥١) فدعاك "الناقد  
البوارى" (نسبة إلى كلمة  
"البوار" فى مقالك) ووصفك  
بأنك "حالة دهبوسية أو مسمر  
وية" لأنك وصفت الحب فى  
قصته بأنه "حالة ثبتت  
بالدبابيس ، وسلطت عليها  
أضواء لا ظلال لها" ، إلى  
آخر رعد العقاد وبروقه .  
كثيرا ما سألت نفسى :  
لماذا جاءت استجابة العقاد  
على هذا النحو المسرف؟ إن  
المقالة لا تظلمه ، بل هى  
أدنى إلى أن تعطى قصته  
البيتيمة أكثر من حقها . بل  
إنها تذكر سارة فى نفس  
واحد مع بطلات لشو ،  
وأوسكار وايلد ، وشكسبير  
. ومازال هذا المقال مضى  
عليه أكثر من ثلاثين عاما  
أهم ما كتب عن رواية  
العقاد ، وأقربه إلى ال  
أنصاف ، وهو يقينا أكثر ما  
كتب عنها علمية" (لا أذكر  
هنا أماديج دراويش العقاد  
، مرديده فلا قيمة نقدية لهم

يمكن أن ترتعش فيها هذه  
الشفة ، كما ارتعشت لمصرع  
هنادى . أكاد - لولا خوفى  
من أن أجاوز حدود اللياقة -  
أقول عنك ما قاله محمد  
عبد الله الشفقى عن الأديب  
اليابانى جونجى كينوشيتا  
حين التقى به فى القاهرة  
(مجلة "المجلة" ، مارس  
١٩٦٢) . "فسمات وجهه  
جادة ، تكاد تكون صارمة  
لولا الرقة التى يضيفها الفن  
على ملامح عشاقه" . إن  
على الراعى - الرجل ذا  
القناع الحديدى فى وهم  
مندور - ليس إلا بشرا من  
لحم ودم ، له لحظات -  
ضعفه ، مثلنا جميعا .  
الأمر الآخر الذى أود أن  
أتوقف عنده هو مقالتك عن  
"سارة" العقاد فى عدد  
نوفمبر ١٩٦١ . لقد دعوت  
سارة "الأنتى الغزلة التى  
أنقذت الرواية من البوار" ،  
وعددت ما للعمل وما عليه  
، والذى يثير الدهشة حقا هو  
رد فعل العقاد إزاء هذه  
المقالة التى لا تبارى فى دقة  
التحليل ، واعتدال الميزان ،  
ونزاهة القصد . ثارت ثائرة  
العقاد (بعد أن وجه العرضى  
الوكيل نظره إلى مقالتك)  
فكتب فى جريدة "الأخبار"

، باعتبارها "قصة من أفقت  
وأروع مسا وعى الأدب  
العربى" . هذه كلمات قوية ،  
بل أقوى مما يجب ، وقد رد  
عليها مندور فى "بريد  
المجلة" (نوفمبر ١٩٦١)  
تحت عنوان "دعاء الكروان  
بين الواقعية والرومانسية" .  
ويبدو لى أن مندور أدنى ،  
هنا ، إلى الصواب منك .  
فهذا الذى تثنى عليه ليس  
إلا ميلودراما أقرب إلى  
السذاجة ، وليس لطف حسين  
- فى رأى - عمل قصصى  
يعتد به سوى "شجرة اليوس"  
 . وقد استهمل مندور رده  
بقوله : "ما كنت أعرف فى  
صديقى الدكتور على الراعى  
كل هذه القسندرة على  
الاستجابة لسحر الرومانسية  
التي تلزم عقل الناقد  
الصمت حتى قرأت فى عدد  
"المجلة" الأخير مقاله الجميل  
عن قصة "دعاء الكروان" .  
"ما كان ينبغى لمندور - وهو  
الذى عرك الحياة والناس  
والأفكار - أن يدهش .  
فورا ، عقلك النقدي الصارم  
، ومشرك الجراحي الماضى ،  
وحبادك العلمى - شفتك  
العليا الصلبة كما يقول  
التعبير الانجليزية - ثمة  
رومانسى عريق ، ولحظات

منذ سنوات قليلة وجهت إلى الأستاذ سعد الدين وهبة على صفحات "الأهرام" رسالة مفتوحة أسأله فيها أن يحدثنا عن تجربته مع الأدب والأدباء إبان إصداره مجلة "الشهر" هل لى أن أوجه إليك - وأنت الأستاذ الكبير الذى تعلمنا منه ، واختلفنا معه أيضاً (ولو اختلافاً صامتاً ، ونحن نقرؤه) دعوة ماثلة؟ ليتك تحدثنا عن تجربتك فى إصدار "المجلة" وذكرياتك عنها والدروس المستفادة منها . يشوقنى أيضاً أن أسمع رأيك فى القضيتين اللتين أترتهما هنا : موقف مندور من "دعاء الكروان" وموقف العقاد من نقدك لـ "سارة" ، فسانك لم ترد عليهما فى حياتهما قط . وربما كان الأوان قد آن الآن للرد بعد أن طوى سجل العداوات والصدقات ، وزالت الحسابات الشخصية ، مجاملة أو تحاملاً ، وغداً علينا جميعاً أن نقف أمام ربة الفن - فى يوم الدينونة الأخير - لنقدم الحساب عن كل ما خطته أقلامنا ، أو جرت به ألسنتنا ، إن خيراً وإن شراً.

النزيهة لقيمة عمله ، ولم يكن طه حسين - القمة الأخرى فى ذلك العصر - أحسن منه حالاً فى هذا الشأن .. كلاهما كان يضيّق بالنقد ويحمله على مجمل العدا الشخصى . كم من رجال أطاحت بهم عداوات طه حسين المرة أو كم من آخرين جرحهم قلم العقاد وألسانه جرحاً مميّتاً هذه الحقائق ينبغى أن تذكر الآن وقد غدوا جميعاً - وسندفوا معهم - ملكاً للتاريخ.

كتب الدكتور زكى نجيب محمود فى سنواته الأخيرة مقالة اعترف فيها بأن أساتذة الجيل - واضح أنه كان يقصد طه حسين والعقاد وإن لم يذكرهما بالاسم - كانوا من دعاة الحرية الفكرية وحرية النقد مادام الأمر يخصهم وهدم حين يكتبون عن أحد . أما إذا كتب أحد عنهم فأنهم يضيّقون بالنقد ، ويسعون إلى حجبه ، وربما سعوا إلى إيذاء صاحبه فى رزقه وعمله (قارن مثلاً موقف طه حسين من زكى مبارك) . كان شعارهم غير المعلن : كل الحسرية لى ، وبعض الحرية للآخرين.

، ولكنى استثنى بالطبع بعض كتابات مهمة عنده من أقلام على أدهم ، وزكى نجيب محمود ، وعثمان أمين ، وعبد الرحمن صدقى ، وقلائل غيرهم).

الإجابة عندي أن العقاد - رغم كل عظمتة الفكرية - لم يكن يحتمل كلمة نقد واحدة ، وكانت حساسيته المفرطة إلى حد مرضى تأبى أن تستمع إلى أى تقويم علمى لعلمه ، خاصة وهو موصول الوشائج بأعمق عواطفه ، وأغلى ذكرياته ، وعصارة شبابه . لقد درج على سماع ترانيم المديح ، وإطلاق البخور بين يديه ، وقلائد الثناء - شفاهة وكتابة - التى كان ينظمها له طاهر الجبلاوى ، وخليفة التونسى ، وإبراهيم الشريف والعوضى الوكيل ، وعبد الفتاح الديدى ، وعبد الحى دياب ، وصوفى عبد الله ، وجاذبية صدقى ، وروحية القلبنى ، والحسانى عبد الله ، وجلال العشرى ، وعبد اللطيف عبد الحليم ، الخ .. بحيث لم يعد قادراً على المواجهة العلمية

# الخال فانياين تشيخوف ومارك رازوفكسي

ترجمة وتقديم  
د. أشرف الصباغ

التسجيل المنزلي الذي سجلت عليه جميع اللقطات والتشويشات، والتهويمات التي كانت ترد على لساني. وقد فعلت ذلك بشكل ذاتي ولنفسى، كخطوة أولى لإخراج المسرحية ولكن الآن. وبعد أن تمت المحاولة بالفعل وشاهدها الجمهور، فمن الضروري والمهم أن نعيد اكتشاف عالم تشيخوف على ضوء هذه التجربة للخروج بفهم جديد له.

إن كل قراءة جديدة هي، في المقام الأول عملية إبداعية وباعتبار أن قراءة النص محاولة ذاتية، أو بمعنى أدق هي محاولة فردية متفردة، فيمكن أن تكون مرشداً، ودليلاً خلاقاً لقارئ آخر له محاولة ذاتية مختلفة، ويمكن أيضاً ألا يكون لهما أى تأثير على هذا القارئ. وبشكل عام

الأدبية التشيخوفية في فترات الانحطاط والتراجع، وفي مواجهة الضعف الإنساني والاستعباد البشري بالمذلة والمهانة.

ومارك جريجوريفيتش رازوفسكى مدير مسرح "نيكيتا" ومخرجه الأول، وأحد الكتاب والمخرجين المهتمين بمسرح تشيخوف، أقام أمسية مسرحية هامة، بعد انتهاء عرض مسرحية "الخال فانيا"، لطرح وجهة نظره في عالم تشيخوف. (وهنا نص المحاضرة):

## قراءة في "الخال فانيا"

هذه ليست مخطوطة متخصص في الآداب، وليست أيضاً لتخصص في عالم تشيخوف، لكن الدافع لكتابتها جاء، وبالدرجة الأولى، من مصدرين أساسيين:-

الأول: من أوراق ودفاتر الإخراج التي ضمنتها العديد من الملاحظات.

الثاني: من جهاز

تعتبر النصوص المسرحية التشيخوفية من أهم ما كانت تتميز به المواسم المسرحية في الاتحاد السوفيتي سابقاً. والآن في روسيا لا يمر موسم مسرحي واحد إلا وهناك ما لا يقل عن ثلاثة نصوص لأنطون تشيخوف تعرض على خشبات المسارح في موسكو فقط. وظاهرة العروض التشيخوفية خلال الخمس سنوات الأخيرة قد اتخذت أبعاداً في منتهى الغرابة والمنطقية في أن واحد. وكأن المخرجين المسرحيين الروس قد اتفقوا ضمناً على وضع تشيخوف كحجر عثرة في طريق الانهيار التام، وتدنى القيم والأخلاقيات على كل المستويات. والمثير للدهشة حقاً أنه بالإمكان مشاهدة عرض عن أحد نصوص تشيخوف لخمسة مخرجين مختلفين في خمس مدن روسية مختلفة أيضاً. ويبدو تشيخوف ينهض بقوة الدفع الذاتي لتأكيد كافة المفاهيم

البديهيات الأولية للارتقاء إلى أعماق النص.  
إن وضع الأعنمال الكلاسيكية يعنى دائماً، شئنا أم لم نشأ، الارتداد والنكوص عما يجرى فى زمننا المعاصر، ذلك الزمن الذى أصبح يشكل عالماً قناسياً من الخواء الروحى، الذى يفتح بدوره هوة حائلة من انعدام القيم والمفاهيم الإنسانية. مما يتطلب، بشكل فورى، العودة إلى الثقافة الكلاسيكية بما فيها من زخم فكرى وإنسانى. وفى ذات الوقت يعنى التوغل فى المعاصرة على ضوء استلهام الثقافات الكلاسيكية، وبمساعدة تجارب وخبرات أصحابها، والتي نستدعيها خصيصاً لسد هوة الفراغ الروحى للزمن المعاصر، والقضاء على كل ما يتسرب إلى أرواحنا من خسواء فى كل شئ. فالإقبال على القديم ينشأ بسبب النزوع إلى الجذور الأصلية والتوق إلى التراث، حتى لا يموت فى لحظات الرعب المتأصل، أو يندثر فى خضم تفرقات العالم المعاصر، بل ليظل دائماً

على تناسب أجزاء العمل الفنى الدرامى المعقد، الذى يمتلك ضروراته وتشعباته وأسارره عند تشيخوف. إلا أن القراءة يمكن أن تحدث بشكل سلبى، وفى هذه الحالة يكون القارئ - المتعامل مع النص - مثل بقرة تلوك، وتلوك فقط، لأنه ببساطة يتعامل مع النص بشكله المكتوب على الورق، وبدون وعى لأى دوائر وتقاطعات ناجمة عن الكلمات التى تحتل مركز الجملة، وتدور حولها الفكرة. وهذا النوع من انزلاقي أو تزحلق العيون على الكلمات يعتبر غير مثمر بالنسبة للمسرح. فإذا كان الأدب عبارة عن قاعدة- قانون- فإن المسرح هو الصيغة- الرواية- لهذه القاعدة، ولكى نؤسس العلاقة ونوطدها بين القاعدة والصيغة، فلا بد ألا تكون القراءة سلبية، بل يجب أن تكون قراءة نافذة وتفصيلية ومتأنية، أى دراسة، وإلا تعرضنا لخطر الانحطاط الثقافى المعرفى، والجهل باللغنة المسرحية التى يكتب بها الكاتب مسرحيته ووقعنا فى فخ عدم فهم وإدراك

لا يوجد لدى هذا الوازع اللوجى لفرض رؤيتى - قراءتى - الذاتية لتشيخوف. إلا أننى أود التركيز على أنه من خلال التعامل- القراءة- مع النص تتولد لديك بعض الأفكار الجاهزة مسبقاً، مثل تلك التدايعات التى تخلفها كلمة- مفهوم- الكلاسيكية، أو التعليمات التى يتلقاها الممثل من المخرج بهذا الصدد، حيث أن هذه الأفكار الجاهزة لاتأتى هكذا من فراغ، أو من لاشئ. فعندما نلقى بحجر فى الماء، نرى الدوائر الموجية وقد بدأت بالاتسشار. والتدايعات مثلها مثل هذه الدوائر، أو لنقل أن هذه الدوائر مثلها مثل التدايعات. فالدائرة الأولى تكون واضحة جلية ومحددة، ثم تأتى الثانية، والثالثة... والعاشره.... إلخ والنص التشيخوفى يمتلك خواص هذه الدوائر الموجية من حيث الفزارة والجزالة، وأبسط شئ فيه يتحول إلى قيمة ذات أهمية عالية تصدر صدى واسعاً نتيجة لتقاطع الخطوط المرئية وغير المرئية، والمبنية

وأبداً في وعينا ووعي أحفادنا. إن إدراك عظمة التماثيل والآثار القديمة لا يتأتى من صمتها المخيم في الفضاء المجرد، ولكن عن طريق حركتها الواقعية الدائبة في الوعي المحسوس - الموضوعى - لكل إنسان على حدة في عالمنا الحالي. وبالتالي فإن إعادة إنتاج ما مضى لا يجب أن تكون، في أى حال من الأحوال مثل إقامة تماثيل لتماثيل أخرى. والمقصود هنا ذلك الفن الميت الحالي من القيم والأخلاقيات الإنسانية، والذي يرضى الكثير من المدعين والكاذبين على الرغم من إفلاسه وعدم فعاليته في الواقع. فالماضى الذى ينسج بشكل غير عضوى مع الحاضر، يتم نسيانه، ومن ثم يندثر ويذهب هباءً، ومن الأفضل بكثير للحاضر أن يندفع متدفقا في المستقبل، بدلا من الاستمرار في التباريح. لكن إذا كان الماضى غير مدروس ومستقراً، فسوف يكون المستقبل غير معروف. وعندما تشكل الكلاسيكية

الجوهر الروحى للحاضر، فهى جدية بالدخول إلى المستقبل، ويتم ذلك فقط عندما تجرى في هذا الحاضر عملية تحرر وانعتاق الروح بعيدا عن محاكاة هذه العملية أو تزويرها، لأن الثقافة تأخذ دورها الطبيعي عندما تتغلغل في العمق، وتعيد إنتاج نفسها، وتبعث في الذاكرة عملية بحث جبارة عن الحقيقة، وعن ذلك الذى أندثر، وغاص هناك فى المجهول. فى هذه اللحظة الخطيرة تصبح الثقافة ضرورية للجماهير التى صارت ضامرة الإحساس، وعديمة الاكتراث تجاه أى تراث مهما كان رائعا وجميلا. والمقصود هنا بالطبع هو تشيخوف، الذى ينكره حالنا الآن، وتنكره انغماساتنا فى مشاكلنا الخاصة، ذلك الكلاسيكى الذى مازال يخلق عاليا فوق روسنا، وتلزمنا قوة ضخمة للواصل إليه، لأننا فى الواقع قد ابتعدنا كثيرا عن التراث. عندئذ سنجد أننا نصطم بالإشكالية الدائمة لتأثيرات الذين ماتوا فقط على المستوى العضوى: فهل

أعمالهم تؤثر (أو لا تؤثر) علينا نحن الأحياء؟ وهل هذه الأعمال لها نفوذ (أم بدون نفوذ)؟ وفى حالة الاعتماء المباشر على كفاءتنا فى قراءة أو عدم قراءة النص القديم - فهل إعادة الخلق الفنى فى خبرتنا تعطى (أو لاتعطى) متعة خيالية كاملة، مادامت تظهر (أو لاتظهر) بداخلنا قدرة حقيقية على رؤية ما تحقق فى الماضى من نماذج وأشكال مسرحية حية. وعندما نجد فى أنفسنا تلك القدرة على اكتشاف العلاقة بين تصوراتنا عن العالم الذى مضى، وبين أحداث التاريخ التى جرت فيه وتناولتها الكتب بالشرح والتحليل، فسوف يحضر العالم الماضى لتشيخوف، وشكسبير وغيرهما، ويمثل أماننا بشكل فعلى ومقنع، على الرغم من ابتكاراتنا واختراعاتنا الفنية. أن الكلاسيكية تشكل لنا تصورا عن أنفسنا فيه معنى الخلود، وفيه إمكانية الوصول إلى أرقى مراحل المعرفة، بل وتؤكد لنا، عن أنفسنا، بأننا نعيش فى كل

مبالغ فيه، وبإضفاء حالة من التصنع والصراخ. لقد أصبح من النادر حالياً وجود تلك القاعدة العلمية الأكاديمية، التي تتطلب حالة من التناسب بين ماتنطوى عليه الشخصية المكتوبة، وبين الممثل الذي يؤدي هذه الشخصية على المستويين الداخلي والخارجي، والتي كان يطلق عليها قديماً، اتقان الدور، بدون مبالغة، عن طريق إدراك جوهر وماهية الشخصية، من أجل تجسيد الفكرة، ومن أجل كل ما هو رئيسي وهام. وعلى الرغم من ذلك فالمسرح يذكرنا دائماً بجوهره، ويعظمته غير العادية، وأنه في كل هذه الحالات لا يزال يؤدي طقوسه في تودده ومهابة، ولا يهبط أو ينحط إلى حضيض المبالغة والبهلوانية، ويحفظ تراثه وكيئوته التي تعلن دائماً وأبداً عن الـ "أنا" المسرحية الخاصة به، تلك الـ "أنا" غير المتحفية، وغير الروتينية، وغير الملساء، وإنما تلك الـ "أنا" التي يحققها ويعلم عنها عن طريق المشاركة والتعاون والصراحة

الموسيقية المحسوسة. وعلى أسس مايسمى بالجبر الهارموني، مما دعاه لانتقاد موسيقي "موتسارت" التي لم تكن تراعى هذه القواعد والأسس، بقدر ما كانت تعتمد في عظمتها وقوتها وهارومونيتها على عبقرية موتسارت نفسه. وعلى الرغم من تدنى الاهتمام بالمسرح النفسى يوماً بعد يوم، إلا أن ذلك لن يؤثر على قوته وعظمته، لأنه دائماً يتناول كل ما هو خفى ومطمور من طبيعة وخصوصية الإنسان. وبرغم تأكيدنا اليوم من هبوط وانحطاط المستوى العام لحرفة الإخراج الخاصة بهذا المسرح، فإننا ندرك بشكل لا يقبل الجدل بأن هذا الفن هو ذروة الاستيعاب الفني للعالم. ومن المحزن حالياً أن نرى انهيار (ليس بشكل نهائى) مدرسة الممثل الروسى، التي كانت تقوم على قواعد وأسس رفيعة، وعلى عادات وتقاليد راسخة، تعطي الممثل إمكانيات ضخمة للعمل على خشبة المسرح. ففي الوقت الحاضر يؤدي الممثل دوره بشكل

الأزمان، وفي كل الأماكن خاصة في حالة تحطيمنا للزمن، وسلخ الأحداث التي جرت فيه، والتصقت بكل ثوابه، وعندما نحمل هذا الزمن إلى زمننا الحالي، إلى "هنا" و"الآن" الخاصتين بنا، كل هذا هو اللعبة المسرحية، وتيار صيرورتها فالإنسان - الممثل - فى ملبسه، وليس فقط تلك الشخصية التي كتبها المؤلف ولكنه الـ "أنا" التي تعطي من ذاتها قوة وزخماً، وتؤكد على وجودها فى كل الأزمان، وكل الأشياء، وكل الأماكن.

على ضوء ذلك، فإن الرغبة فى وضع أى مسرحية كلاسيكية تبدأ من القراءة المتواضعة للنص المسرحي، مع مراعاة أن تكون قراءة وأعية متعمقة ونشطة تقود إلى تكوين التصورات الإخراجية، وتستدعى أفكار المعالجة المسرحية. فلا يوجد فن المسرح النفسى ولن يوجد بدون المرور بهذه الخطوة العملية، التي دعى إليها الموسيقار "سالييرى"، والذي كان يضع موسيقاه على أسس وقواعد القوانين

هناك بديهيات عامة يتم تجاهلها وإهمالها، فبدلاً من "قراءة النص" نرى المخرج يشرع في الإخراج مباشرة. والإخراج بالطبع ليس قراءة عابرة، لكنه إعادة قراءة ودراسة وتوغل في النص. وعلى الرغم من ذلك، فأنا نرى المخرج وقد تصنع شكل العالم الضليع، ومن ثم يبدأ في التعامل مع النص بقوانين من خارجه، وتجد أن الأدوار قد توزعت، والديكور ليست قد وضع تصميمه، والعربة قد وضعت أمام الحصان من أجل إطلاعها من فوق الجبل، وهلم بنا. إن فهمنا لتشيخوف يتشكل أثناء عملية إجراء البروفات الأولية، بل وحتى في غضون مرحلة القراءة الجادة حول المائدة، والتي تتطلب معالجة مبدئية للنص: - تحليل كل كلمة في منظومة الشخصيات، وتحليل الموضوع، والمشاهد، والشخصيات نفسها، والآلاف المؤلفة من التفاصيل البسيطة التي يمكن أن تكون على درجة عالية من الأهمية. إن لغة العمل الذي نحن بصدده الآن لن تصل

كل ملليمتر في كل سطر. وسوف نرجف ونرتعش مع كل علامة تعجب أو فاصلة أو نقطة أو علامة استفهام. ولن ندعى أي شيء آخر سوى تلك النظرة الهادئة إلى الصفحة المطبوعة، فأنا لن نكتشف أي شيء آخر جديد، ولن نحاول إمساك أذننا اليمنى بيدنا اليسرى. سوف نقرأ فقط، وبشكل بطيء ومدقق وممل - ومن المهم جداً أن يكون ذلك مملاً جداً، ولدرجة أن نصيح نحن أيضاً معلمين، بل ولنجعل الملل يتسرب إلى أنفسنا إلى حد يشير النصور والعزوف. وعندما ننهي قراءة هذا النص التشيخوفي العظيم "المخال فانيا" من الغلاف إلى الغلاف، سوف نحصل على متعة لاتضاهي، أي من العنوان وحتى آخر حرف، وإلى أن يسدل الستار بهدوء".

عندما كان شيء ما لا يعجب تشيخوف في إحدى مسرحياته على خشبة المسرح، كان يقول بدون عصبية "انهم لم يقرأوا النص، فهناك كل شيء مكتوب". ومع ذلك فما زالت

والإخلاص، والتفاني في الجوهري. وسوف تظهر هذه ال "أنا" عندما يمتلك قوته الجبارة وصراحته المطلقة، في رفض الانحطاط، والمبالغة، والابتذال، وينهض ليصنع من نفسه جسراً روحياً، ومعبراً من الإنسان إلى الإنسان الآخر، وأن يجد في نفسه القدرة على التجديد... وإمكانية التخلص نهائياً من التفاهة، والتكرار ومن ثم يعيد نفسه إلى صفاته السابق ونقائه وعظمته، على أساس قواعد معروفة منذ القدم، لكنها لم تستخدم حتى الآن، ولم يتم تطبيقها من قبل.

سوف نقرأ مسرحية "المخال فانيا" كما لو كنا نقرأها للمرة الأولى، لكي نبدأ بعد ذلك في وضعها على خشبة المسرح. ولذا فسوف نتوقف قليلاً أثناء القراءة كي نفهم شيئاً ما، ونناقش ونتدبر ما نقرأه، ومن الضروري أن نعشق في أنفسنا الإحساس بهذا العمل الفني. سوف نقرأ، وندرس النص، ونعوص فيه. سوف نمر بأصابعنا في بطنه شديد على كل حرف، وكل كلمة. وسوف نحصر

إلينا بشكل ذاتي ومن تلقاء نفسها، ولن تقفز من النص من جراء الارتجالات غير المنظمة، ومن الأفضل ألا يكون هناك أي نوع من الارتجال والمذلقه، فتشخوف لن يسامحنا على أي حال. وبالأحرى فإن جميع تأنقاتنا وبهرجاتنا الشكلية سوف تكون باطلة وعديمة الأساس، وبدلا من التسعمق فى النص، فسنحصل بارادتنا على ما يمكنه أن يبهر المشاهدين المسطحين، أو النقاد السطحيين، فى الوقت الذى يعتبر فيه كل ذلك خيانة فظيعة للمؤلف، بل يعنى إلتاجا هشا ورخيصة للعمل الفنى نفسه. فتشخوف يتكون فى عمومه من الغاز، ومن أجل الإقدام على قك طلاسمها، يجب أولا أن نقرأ النص قراءة عادية متأنية، كلمة بعد كلمة، وجملة بعد أخرى. وهنا يتحتم علينا الآن فهم عملية القراءة. فقراءة النص تسبق عملية الدراسة، وتجهزنا للدخول إلى مرحلة أكثر جدية ومسئولية، ألا وهى البروفات. القراءة

تعتبر فقط مدخلا إلى تشخوف، وبدونها لن توجد أى نتائج على الإطلاق، ويمكننا أن نقول: هاهى المسرحية أمامنا على خشبة المسرح.. وبالتالي فهى نتيجة. وفى الحقيقة سوف نكون قد ابتعدنا عن تشخوف الحقيقي، وعن الثقافة الحقيقية، لنقف وحيدين على الجانب المضاد ومعنا تشخوف آخر مسموخ. وعليه فمن الضروري بداية أن نطالع النص فى مجمله بطريقة المطالعة المدرسية، وأسلوب البحث عن الإبرة فى كومة قش. وعلى الرغم من التعب والملل والإتهاك، فالقراءة البطيئة (كلما كانت بطيئة، تكون أفضل، وكلما كانت تفصيلية، تكون أفيد) تعتبر ذلك الوقود الذى يشغل محرك الممثلين بسرعة صاروخية. وفى النهاية فيمكننا ألا نعير رغبات الممثلين أى انتباه، أو على أى شئ هم موافقون أو غير موافقون، فالأهم والأساس هنا هو إيقاظ وإثارة خيال وثقافة المؤديين، لأن قرادة تشخوف "تلد أرواحا جديدة" وتجعلها مستعدة

للإبداع الحر والكامل على خشبة المسرح. بعيدا عن أى غيباء أو عبث. إن عملية الخلق والإبداع تبدأ بعد مرحلة الحفر والتنقيب، بعد الحركة الإنهاكية على كل ملليمتر، بعد الحصول على أكبر عدد ممكن من محاولات التعرف والتشخيص لما هو مكتوب، لو بالفعل "هناك كل شئ مكتوب". فجميع محاولاتنا للإقلاع والهبوط تتطلب خط طيران مهمد قد وطده المؤلف، ولكن لسوء الحظ فهو ليس مستقيما على الإطلاق، بل تملأه المنحنيات. وحتى الفرنسى.. كوكلين- الأكبر الذى عاصر تشخوف وعاش بعده ٥ سنوات كاملة قد أشار فى كتابه (فن الممثل : عندما يضع الممثل بورتريه- أى يؤدى دور- فمن الضروري أن يتسلل إلى نوايا المؤلف وأفكاره ليبحث ويستفسر عن معنى وأبعاد كل شخصية، عن طريق القراءة الواعية والمتعددة). ومنذ زمن ستينسلافسكى فالممثلون لا يقرأون النص بأنفسهم، بل مع المخرج- وهو الذى يقرأ لهم.

إن صعوبة تشيخوف تتلخص في أن ما يسمى بموقف المؤلف ليس له وجود إطلاقاً عند هذا الكاتب وفي تلك الكلمات التي كتبها، إنما يظهر هذا الموقف من بين الكلمات ومن علامات الاستفهام والتعجب والفواصل والإشارات والإيماءات التي تمهدها هذا الموقف بأشكال عديدة، وتبدو وكأنها لا تملك أية قيم دلالية، أو معان في سياق النص. إلا أن هذه اللغة بالتحديد قد استخلصت من اليومي والعادي والمعتاد، وذلك اليومي والعادي متزامنة بطبعها مع التخيل والاختلاق والتلفيق، وكل هذا يشكل عالماً كاملاً يعيش فيه الناس كالنظايا، وأيضاً عدم وجود عملية الحدث نفسها، والغياب الشكلي الخادع لهذه العملية في موضوعاته التي تتركب من محاور ومصادر وموضوعات دقيقة، إلا أن صغرها ودقتها وعفويتها الظاهرية تخفي عملية التفاعل والصراع. كأن كل هذا ويشكل ما غريب يبدأ في التراكم، وعلى نحو ما

مفاجئ يظهر كل ما من شأنه أن يباغت ويصعق، مثل طلقة نارياً أو ضربة سكين أو صرخة مدوية، أو أي شيء آخر يفجر ذلك السريان المنسجم لسأمه وملل الحياة. فالأبطال، مثلاً يتبرمون من الضجر الذي يلغهم، وفجأة يظهر منظر قتل، قصير مثل الومضة (مع أن عملية القتل يمكن أن تفشل)، أو عملية انتحار ما، حتى ولو من وراء الكواليس.

إن الطاقة الانتشارية، أو تلك القدرة الاتساعية المتسلسلة، لجميع النصوص التشيخوفية، شبيهة بالأعمال البوليسية، ولكنها في الحقيقة تتناقض وتختلف معها كلياً، فهي تبنى على أساس المفارقة وعدم المنطقية، في حالات الخطأ، وسوء الفهم، والسخافة، والحماقة، والبلادة، وتقوم أساساً على منطق الفعل ورد الفعل والأحاسيس. وهنا ترى لماذا يكون من المهم والمستع في أن واحد البحث والتنقيب في معانئ الحوارات التشيخوفية التي تدفع وتقود شخصياته مع بعضها البعض إلى الدخول في محادثات، ونقاشات،

ومجادلات، ومخاصمات، ومشاجرات، حيث تتصادم هنا، لا الأفكار أو المفاهيم الفلسفية، وإنما الناس، هؤلاء البشر الأحياء وعلى العكس ما هو موجود في الأدب الروسي عند دوستوفسكي، وفي بعض مؤلفات تورجينييف، وفي عالم تولستوي الضخم، فتشيخوف يتكرر نوعاً جديداً من ال (META- DRAMATURGY)،

حيث يوجد الإنسان بدون رداء، أيديولوجي، أو قناع (ماسك) ديني، إنما ببساطة يوجد كما هو، وفي علاقات مع أناس على شاكلته. في هذه الحالة تجري عملية اضطراب وتبليل في أحداث الحياة، ففي أصعب اللحظات التراجيدية يمكن أن تمتزج حياة أشخاصه بنوع من العتة والبلادة الفكاهيين، أو تهبط إلى أوطأ مناطق تقاطعات الصوت مع الصمت، فهام في حالة بأس وقنوط، بينما يودعون الحياة في تلهي وتسالي ومرح، والقيم التي ضحي من أجلها الآخرون، ترى أن هذا الخيال، وهذه

الحالة، يحاولان إهمالها. ولذا فإن خمولهم واضطرابهم يغذيان فيهما الأوهام والخيالات. إن المؤلف هنا ينظر إلى أبطاله من خلال حاجز زجاجي يمسخهم، يتهمك وسخرية، مما يجعلهم فى مواضع ما خلف هذا الحاجز، يبدون واقعيين، بل أكثر واقعية، فيحيل حياتنا المعاصرة كلها إلى حياة مسرحية تجري أحداثها أمامنا. إن جميع الأزمان الروحية، والحساسيات المرضية عند الأبطال التشيخوفيين لا تحمل مطلقاً أى مسئولية أمام الإله، فهم يمارسون التنمية مع بعضهم، ويرتكبون الأثام كما لو كانت لب أو جوهر عدم إيمانهم، يحدث كل هذا بدون فلسفات المعاناة الدينية، وبدون جهد فوق قدرة البشر للتعرف على الحقيقة، وإدراك أين الشر، وأين الخير، ولكنهم ببساطة يعيشون بالشكل الطبيعى، وعلى مستوى التعرض للصدمات والهزات المعيشية العادية، وبدون مبالغة أو حذقة. فهل يظهر شئ ما فى نهاية أعمال

تشيخوف كما لو كان واضحاً ومباشراً، وقطعياً؟ نعم يوجد ذلك، ولكن بدون رياء أو ادعاء فى المعانى والدلالات، وبدون حماسة وتحمس، وإنما كنتيجة لتدمير المصير وانكساره، مثل اكتشافك فجأة أنك قد وقعت فى ذلك الفراغ الخائى للأربعاء الأربعة (X.Y.Z.T) فى هذه النهايات التشيخوفية يوجد تشاؤم إنسانى عميق، وكفر مطلق بإمكانية فهم وإدراك مغزى الحياة، وقسوة خفية، وشك كبير: نعم أيها البشر ليس هناك أى أمل يسبب الرضوخ والاستكانة.. بسبب استحالة إمكانية الحياة نفسها. يعيش فقط النساك، والزاهدون، و فقط المتعصبون لأفكارهم وأعمالهم، أو هؤلاء الذين يعالجون، ويزرعون الأشجار، ويعلمون الأميين. إن متاعب حياتهم أيضاً تزداد وتتفاقم بسبب الانحطاط والمخاطر، غير أن هذه الحالة من الشذوذ والاهتراء هى جزء من اختيارهم، وبمحض إرادتهم، لطريقة حياتهم. وعلى الرغم من هذا الاختيار الحالى من

أية إيمانات، إلا أنهم، فى الحقيقة، قد فعلوا ذلك ليس فقط من أجل أنفسهم، ولكن أيضاً من أجل الآخرين. وعلى ضوء ذلك فقد تغلب تشيخوف على تشاؤمه المعروف، وأعلن عن إيمانه الإنسانى بهدوء، وبلا ثرثرة، فجلس فى "الكارثة" بمحض إرادته، وسافر إلى جزر سخالين من أجل أن ينجز فقط ما كان يجب أن ينجزه كل كاتب روسى فى ذلك الوقت، وقد فعله شخص واحد فقط، هو انطون بافلوفيتش.

إن النص المسرحى هو القانون، أما المسرح فهو صيغة هذا القانون ومفجر مكوناته. لقد شاهدنا أكثر من مرة ظاهرة غريبة جداً بالنسبة لأعمال تشيخوف، فعلى الرغم من أن النص يسرد أمامنا على خشبة المسرح إلا أننا نلاحظ أن تشيخوف نفسه غير موجود. ونسأل أنفسنا: ماذا حدث؟ وفى هذه الحالة نجيب:

- الممثلون أدوا أدوارهم بشكل سيئ، والمخرج وضع المسرحية بشكل أسوأ. لكن من أين يأتى كل هذا

"السئ"؟ ولماذا يكون هناك تناول (إخراج) فقال، وآخر غير فقال؟ هذا بالطبع يوضحه لنا النقاد، فهم يقيمون العمل ويحللونه، ثم يحكون لنا انطباعاتهم. لكن للأسف سيكون الوقت متأخرا، وسيكون من الصعب الإمساك بتشخوف. فهذا المؤلف بالتحديد يستخدم دلالات كلامية مضادة للكلمة نفسها، فالجملة الكاذبة التي تقال على لسان الشخصية تحوى حقيقة ما، وهذه الحقيقة تصل إلى وعى المشاهد. لأننا لكذب الواضح فيها يعتبر بالنسبة لنا تعبير لفظي. فما يقوله البطل التشخوفى فى كثير من الأحيان هو عبارة عن كلام فارغ وسخافة غير متجانسة أو مقبولة، بمعنى أن الخاصية الموجودة أمامنا هنا، والتي يجب أن نفهمها، هي أننا مسجبرين أن نؤدى، لا الكلمات نفسها ولكن ما بيننا، أو تحتها، أو ما فوقها، أو ما هو بالقرب منها، أو حتى ما هو بعيد عنها نسبيا. إن تعيين وتحديد المغزى، والبحث عن

المنطق، هما الشرطان الأساسيان للتعامل مع المسرح التشخوفى. ذلك المنطق الذى يُمكن المشاهد من فهم المضمون الانفعالى الحسى والمؤثر فى البناء الدرامى ككل، أى فى تلك العلاقات المتبادلة بين الناس الموجودين على خشبة المسرح، وليس منطق المعلومات أو الكلمات نفسها. لأن تشخوف هو عبارة عن الدلالة اللفظية المسرحية ذات الخصوصية الشديدة، والتي تعمل على البحث عن مغزى الكلمات فى حالة الاختفاء الكامل لدلالاتها، وقراءة مسرحيات تشخوف ما هى إلا محاولة لفك طلاسم هذه الدلالات، من أجل أن يقف الممثلون على خشبة المسرح، تحت الأضواء، ويؤدون كلمات رائعة، لا تكمن روعتها وقوتها فيها، بقدر ما تكمن فيما وراءها من حدث/ فسلع، وقلق، ودلالات حقيقية.

"الحال فانيا" - أعظم مسرحية لتشخوف لم تقرأ حتى الآن.

فاعنوان بسيط ومضجر،

ليس له صدى مسرحى، وببساطة فهو ليس عنوان شباك، خال، خالة، بابا، ماما- كل هذا ليس بالشئ الذى يلعب ويومض، أو يهز طبلة الأذن، ولا يجذب خلفه أو إليه. فسأى "خال" (دياديا) كلمة تبعث على الضحك، وتستدعى ابتسامة ما، بسبب تركيبها اللفظية المكونة من التكرار الغريب لحرفين (ديا)، والتي تتشابه مع الكثير من الألفاظ الموجودة فى لغثات الأطفال (ديا- ديا)، وممثل ذلك "دادايزم". كما أن هناك اسما آخر مضافا إلى (دياديا)، هو اسم "فانيا" الراقص وهو اسم طريف بالنسبة للروس؛ اسم يتكون من ثمانية أحرف، منهم ثلاثة "يا واثنين" د" ثمانية أحرف تكون كلمتين، كل منهما تضم أربعة أحرف. إنها قسمة بالمانصة تعطى للعنوان ذلك الإيقاع السرى الدفين، الذى يبث فيه قدرا هائلا من الفتنة والسحر. وهذا ما حدث عندما سمعت اسم المسرحية باللغة الانجليزية "انكل فانيا" بذلك الإيقاع الصوتى، وبصرف

رداء يخفى الظهور الذاتي للمؤلف. وهنا تتجلى حيلة تشيخوف في تحويله انتباهنا، واتخاذ موقفا كما لو كان لا يستهويه، وليس من مصلحته، لمجاح أى مبدع يتناول هذا العمل. وهو يفعل كل ذلك من أجل أن ينقل إلينا انطبعا بأنه يقود فهنا وانطباعاتنا، لكنه فى الظاهر يرفض التأثير علينا، فكل ما يهمه هو الطريق إلى الحقيقة، وليس العنوان هو ما يهمه إطلاقا، ولأنه يدرك جيدا بأن ذلك كاف لجذب المشاهد والسيطرة عليه، وليس هناك أى داع لانتقال أى مبالغة وحدقات فنية لحد ذلك المشاهد وتنشيطه واحتوائه.. إلخ.

ولنبدا فى تحليل قائمة الشخصيات. الأول على رأس هذه القائمة هو "سيربيرياكوف الكسندر فلاديميروفيتش" - أستاذ متقاعد" ولكن ماذا يعنى (أستاذ متقاعد)؟ فضايط متقاعد شئ مفهوم، بمعنى أنه أحيل للتقاعد. ولكن الأستاذ؟ كيف يمكن للأستاذ - البروفيسور - أن يكون متقاعدا؟ أن يكون

الفن. فالمؤلف يعلن بدهاء عن حكايات وشخصيات، أولها شخص ما يسمى "فانيا"، يتضح فيما بعد أنه بالنسبة لإنسان ما "خال". فهل يبقى هناك شك فى أن كل هذا بلاهة وضجر وسأم؟! "بلاهة وضجر وقبح" مثل الحياة نفسها. ففى الأدب العالمى، وفى المؤلفات المكتوبة خصيصا من أجل المسرح، تنتشر ظاهرة تسمية العمل، باسم البطل الرئيسى مثل "هاملت" و"ليير" "عطيل"، "ماكبث"، "روميو وجوليت". ومن الواضح أن شكسبير لم يكلف نفسه عناء البحث عن أسماء غريبة. ومن هذا المنطلق فقد أطلق بوشكين بعض الأسماء على أعماله مثل "جودونوف" و"موتسارت وساليرى"، وهناك المثبات من الأمثلة الأخرى على هذه الظاهرة. وأنطون تشيخوف أحد هؤلاء، بمؤلفيه "إيفانوف" و"الحال فانيا". ففى كل من الحالتين تبرز عملية عدم التصنع والادعاء، بشكل واضح ومتحد. إلا أنه وينظره واعية مدققة يتضح أن هذا الوضوح والتحدى ماهو إلا

النظر عن كون الانجليزية هى لغة تختلف عن اللغة الروسية، لكنها أعطت التسمية نغم مميز. وباختصار فهذا العنوان له شكل خاص ومميز وجمال ذا تأثير مهدئ بالمقارنة بتسميات أخرى مثل "هاملت" و"عطيل" وهناك مسرحية أخرى لتشيخوف تملك نفس الخاصية من حيث علاقة القرابة بين الشخصيات وبين الاسم، وهى "الشقيقات الثلاثة"؛ (ترى سسترى) التى تعتبر من المسرحيات التشيخوفية المحاربة ضد الاعلانات. وعلى الأرجح فان تشيخوف هو الوحيد الذى استطاع أن يسمى أعماله بهذا الشكل، وبأصرار على المؤلف والعداى، وكما لو كان يقول: لا تتوقعوا أى شئ مفاجئ من قبلى، فسوف اقترح لكم شيئا عاديا ومبتذلا، وفى أحد صور السأم والملل، فهل سيكون هذا ممثعا لكم؟

"الحال فانيا" كلمتان كفيلتان بابعادك عن المسرح، وعن التعامل الطبيعى مع عمل فنى بسوق

على المعاش؟ وتشخوف هنا يضع بطله رقم ١ كما لو كان يخطو خطوته الأخيرة في الحياة ، لأن التقاعد يعتبر وظيفة لعاطل ، ونهاية مطاف. وهو بذلك يستدعى دراما ذلك الإنسان الذي يفضل الماضي على الحاضر، ويُظهره كعملاق متعجب مستسلم. "يلينا اندرييفنا الزوجة، سنها ٢٧ سنة" ولناخذ لحظتين في اعتبارنا: ١- زوجة أستاذ - بروفيسور- تُنادى باسمها واسم أبيها. ٢- المؤلف يصصر على تحديد عمر البطله بالضبط. وهنا يظهر موضوع السن حتى الآن على مستوى الإشارات فقط، ونتيجة لذلك ، فعندما تتطور الأحداث ، سوف يتحدث البطل كثيرا عن التوق إلى الأسباب والبطل "سيريرياكوف" يطلق على نفسه "تقريبا جثة"، وعند هذا الـ "تقريبا جثة" زوجة شابة تبلغ من العمر سبعة وعشرون عاما. وسوف يناديها، بحق العلاقة الزوجية "لينوتشكا"، وسيناديها فونيسكي به

"هيلين" أما استروف فسوف يناديها بـ "المرأة الرائعة" ويلينا اندرييفنا.....

هنا يظهر موضوع الزواج غير المتكافئ. وعلى الرغم من أنه قد تم الإعلان حتى الآن عن شخصيتين فقط الزوج والزوجة- وهما بيدوان كشريكيين مختلفين، وبرغم أن المسرحية لم تقرأ بعد.. ولم يبدأ أى حدث، إلا أننا نملك فكرة ما ، وتلميحا عن الخلاف، ولدينا تصورا ما عن المشكلة، كما لو أن تشخوف يتفق معنا مبديا على أن الزواج غير المتكافئ هو مبرر لأسباب الخلاف. وهذه بالطبع ميلودراماة مبتذلة ومكررة ملايين المرات في الأدب.

بعد ذلك فهناك بالقائمة....

"صوفيا الكسندروفنا" (سونيا) - ابنة سيريرياكوف من زوجته الأولى. وهذا ضروري جدا ، من أجل فهم. "تصور شخصيته" سيريرياكوف. بمعنى أنه استاذ يمتلك يلينا اندرييفنا كزوجة "ثانية، أى أنه كانت لديه هناك حياة ما قبل يلينا اندرييفنا. إذن فمن

الممكن أن يكون الأمر ممثعا، بل أكثر من تمتح للدخول في المسرحية. فماذا عن تلك الحياة فى النص؟ هل هناك كلمة أو تلميح أو مميزات لهذه الحياة السابقة؟ لاشئ تقريبا يمكن استخلاصه من قم المريبة العجوز مارينا. ان اسم (سونيا) الموضوع بين قوسين في قائمة الأسماء، سوف يأتي داخل النص ، خارج الأقواس، وسيصبح أساسيا، كما أنه لا يوجد أى إنسان ينادى سونيا بصوفيا الكسندروفنا سوى استروف. وهذا ليس مهما بالنسبة للمؤلف، بقدر ماهو مهم بالنسبة للشخصيات الأخرى، مع تذكرنا جيدا أننا قد اشترطنا بأن يكون توزيع القسوى على المواقف مع منطلق "الزواج غير المتكافئ"، ومن هنا سوف تتفاقم البواعث الدرامية الجديدة، والتي ستكون أسبابا دائمة للنزاعات والخلافات. ونلاحظ أيضا أن الثلاثة أسماء الأولى بالقائمة تكون المثلث الأول للمسرحية: الزوج- زوجة الأب- ابنة الزوج. والأب العجوز متقاعد، وزوجة الأب

شابة، وابنة الزوج لم تعد بعد طفلة، أو ليس لديها القدرة على معرفة وفهم "الكبار".

"فوينيتسكايا ماريا فاسيليفنا- أرملة مستشار سرى، وأم زوجة الأستاذ الأول". وهذه أول إشارة عن الزوجة الأولى. ويتضح أنها من أسرة مستشار سرى. ولكن ماذا يكون هذا المنصب.. مستشار سرى؟ هذا لقب وليس منصب. فكم كانوا يمنحون من أجل هذا اللقب؟ لاشك أنهم كانوا أغنياء وماذا تعنى كلمة "سرى" إلى جانب كلمة "مستشار"؟ وفى النهاية..

"فوينيتسكى إيفان بتروفيتش- ابنها". وهو لك البطل الرئيسى، الذى يوجد اسمه كعنوان للمسرحية. ماهو ترتيبه فى قائمة الأسماء؟ الخامس! لم تتم الإشارة إلى عمره فى القائمة، ولكن ذلك يعرف من خلال النص، وعلى لسان الخيال فإنيأ نفسه "والآن عمرى سبعة وأربعون عاما". وتشخوف غالبا ما يستخدم طريقة تدعى البطل، على الرغم من أنها أحيانا تكون خطيرة، لأنها

تقود إلى المفاتحة (المصارحة) الدرامية، وإلى التقليدية التى تقود بدورها إلى التصوير المباشر بشكل مبتذل. ولكن قدرة تشخوف هنا تتجلى فى أن الجزء الخبرى المباشر لفهم الدور متغلغل وذائب، وفى حالة تفاعل مع المعاناة الخفية والقلق المسيطر على البطل، مما يجعل هذه الخيرية المباشرة وليدة للحالة الشعورية، ومن ثم يستقبلها المشاهد كما لو كانت تفسيراً للتركيبية النفسية للبطل، وليست كعلومة مباشرة.

بعد ذلك فهناك بالقائمة "استروف ميخائيل لفوفيتش- طبيب". وتركيز المؤلف على مهنة استروف لم تأت هكذا عيشا، أو من فراغ، فدور استروف فى مجمله ما هو إلا المعاناة، وخاصة على مستوى ممارسته المهنية للطب، ولذا فهو يتغلب على تلك المعاناة بصب اهتمامه على البيئة المحيطة (كمتحمس وليس كمتخصص)

"تيليجين إيليا إيليتش- أقطاعى مفلس". الدلالة والتحديد هنا لكلمة "مفلس" هما نفسهما

لكلمة "متقاعد". وإشارة المؤلف إلى فقر أبطاله، وتدنى قدراتهم المادية فى حالتهم الآتية، وإلى موقفهم الانهزامى من الحياة، هى إشارة هامة للغاية، حيث أنها تعتبر النظرة المبدئية التشيخوفية للناس الذين يقومون بأدوارهم فى مسرحه. ويدون إدراك هذا "المفهوم"، من الصعب فهم العالم التشيخوفى، ومن غير الممكن امتلاك ذلك المفتاح الذى يمكن بواسطته فك طلاسم هذا العالم. إن أبطال تشيخوف منذ البداية ضعفاء وعاجزون. ويرغم أن المسرحية لم تبدأ بعد، إلا أن هناك الكثير المعلن عنهم، فهم "متقاعدون" و"مفلسون" و..... الخ. وهذا التقسيم البسيط والمسبق من قبل المؤلف بمثابة تخطيط لمصائرهم المأساوية التى لم تظهر بعد فى تصرفاتهم وسلوكياتهم وحواراتهم. فهؤلاء الأبطال ينتمون إلى تلك الفئة المهدورة حقوقها، وهم من الدرجة الثانية (بل ويمكن أن يكونوا من النوع الثانى)، وبالتالي فقد حكم عليهم سلفا بتلك المأساة التى

يعيشونها.

وفى النهاية "مارينا - المربية العجوز" و "العامل".  
والاسم المعاصر لهذه العجوز يشير الدهشة لعدم التطابق الواضح بينه وبين صاحبه، فهو ليس إطلاقاً اسماً لشخصية تشيخوفية، وسوف تتصف، فى أقرب إرشاد مسرحى، بالسخرية التشيخوفية اللازمة: "عجوز رخوة، قليلة الحركة، تجلس بجوار السماور وتحيك جوراباً". أما الإشارة للعامل بأنه "عامل" تكشف عن الطابع الوظيفى للدور، إلا أننا نحاول أثناء الإخراج تنمية وتطوير هذا الدور، وعدم إعطائه أبعاداً ميكانيكية اعتيادية، على الرغم من أن الكاتب قد وضعه فى ذيل قائمة الأسماء.

ويأتى أول إرشاد مسرحى "تدور الأحداث فى ضيعة سيربيرياكوف"، وهو شبيه بالإرشاد الأول فى مسرحية "النورس"، حيث تدور الأحداث فى ضيعة سورين"، وبالإرشاد الأول فى مسرحية "يفانوف" حيث تدور الأحداث فى قطعة أرض صغيرة بأحد القضاة

الروسية"، وبالإرشاد الأول فى مسرحية "الشقيقات الثلاث" حيث تدور الأحداث فى عاصمة إحدى المحافظات، وبالإرشاد الأول فى مسرحية "بستان الكرز" حيث تجرى الأحداث فى ضيعة "رانيفسكايا". لقد استطاع تشيخوف أن يتمرد على العالم كله، وحقاره، وينتصر عليه، بمسرحياته، وبالأحداث التى تجرى بكاملها فى تلك البقع المنسية، فى زوايا وغرف مهجورة ومهملة، فى أكثر الأماكن منافية للعقل بروسيا. وبهذا تبدأ الشخصيات حديثها، سوف تبدأ الديالوجيات والمونولوجات التشيخوفية المعروفة، ولكن المهم والرئيسى هو إيقاع المسرح التشيخوفى نفسه، فماذا وراء الكلمة؟ ماهى العلاقة بين الأبطال بعضهم البعض؟ بأى كلمات يسهون سلوكياتهم؟ كيف نتعرف من خلال الزخارف الكلامية على حقيقة دوافع وأسباب سلوكياتهم الظاهرية، غير المبررة، وتصريحاتهم التى تبدو للوهلة الأولى غير منطقية؟ أين الحد الذى

تنتهى عنده عملية فعل ورد فعل الشخصية، والحد الذى تبدأ عنده حياة الأتباع التشيخوفية، ويقدر الابتكار عند الحد الأول تكون الطبيعية عند الحد الثانى؟ لماذا ولأى سبب يكتبون ويتعذبون، وأحياناً يطلقون النار على بعضهم البعض (على أنفسهم مثل تربليف - مسرحية النورس) ويخطئون الهدف مثل (الحال فانيا)؟ ماذا تعنى الإرشادات التشيخوفية، خاصة تلك التى تتكون من كلمة واحدة "وقفة؟ متى تظهر، وأين تختفى منظومة الشخصيات فى الضيعة الموجودة فى حيز الرؤية على خشبة المسرح، والتى تعيش فى الواقع خارج (العالم والزمن - الأبعاد الأربعة و X, Y, Z, T)، حيث الكتابة التشيخوفية كآبة كونية، أما كآبة الحياة العادية فهى فاتنة وساحرة بشكل ما؟  
فيا أيها "الحال فانيا" فيما تفكر، وعن أى شئ؟ وما هو سر هذه المسرحية، التى يخلق فوقها الموت، وهى تنظر فى المستقبل؟

# بهاء الدين الصاعد إلى جبل الحقيقة

يسرى السيد

ألف يهودى لإسرائيل ، وكانت القشة التي قصمت ظهر بهائنا ، فقد وأرقه المثقفون (11) المفكرون ليقوعوا على بيان (مجرد بيان) يدين هذه الجريمة ، وفي نهاية المطاف رفض نشر البيان فاضطر للجوء إلى الإعلان رغم أنه من قادة الفكر والإعلام ، لماذا؟؟ ليسترى مساحة للحرية بدون قيود ، وعلي مسؤوليته ، وكانت هذه آخر صيحة احتجاج صرخها ومضى ... وفي أسبوط .. فى قلب صعيدنا وعلى مقربة من بؤر العنف والإرهاب أقسمت احتفالية كبيرة فى أوائل أكتوبر الحالى لتكريم أحمد بهاء الدين .  
'وكان النقاش ساخناً وحاداً منذ اللحظة الأولى عندما تطرق الحوار إلى محور الصراع العربى الإسرائيلى فى فكر بهاء الدين ، والتطبيع والتفاوض مع إسرائيل والذي بدأته مصر مبكراً وانتهت

المنظم وشكل عمدى من مختلف أشكال السلطة وللأسف أيضاً بصورة مؤسسية ، تخنق كل صوت جاد على عتبة الفساد ، وكل ثائر على عتبة الجمود والتخلف .. وصار دستور الأنظمة ليقل الكتاب ما ير يدونه .. ولنفسه نحن ما نريد ...

والإعلام على سبيل المثال بعد الثورة التكنولوجية صار أداة فى يد السلطة لا ينقل الحقائق أو يشوهها وإنما يصنعها (11) طبقاً لمقتضيات ومصالح السلطة العليا هذا من جهة ، ومن جهة ثانية يلج دائماً على بعض الرموز الثوابت ، ولكل عصر رموزه وثوابته وضحاياه .

ترى كيف يمكن ان نوصف حالة الأستاذ بهاء الدين؟؟  
يمكن الإيجاز بذكر واقعة واحدة من ضمن الآلاف التى مرت بكاتبنا ، وأقصد بذلك "جريمة العصر" وهى سماح الاتحاد السوفيتى السابق بتتهجير ما يقرب من مائة

من يصعد معى جبل الحقيقة؟؟  
تساؤ ليلج دائماً كالطرفة فى ذهن أى كاتب جاد ولا يقارفه ربما بعد موته تخيلت كاتبنا الكبير أحمد بهاء الدين يصرخ فينا جميعاً بهذا السؤال وهو فى رقدته المرضية التى يقاتل فيها لكن بالصمت كما يصفه كاتبنا السياسى الكبير محمد حسين هيكل ...

لكن إذا كانت بعض النظريات النقدية والفكرية الحديثة فى العالم المتقدم قد أعلنت فى لحظة عبثية مريرة وطويلة عن موت المؤلف بمعنى فصله عن أصل عمله الإبداعى كما يقول رولان بارت ، وكذلك موت القارىء فى اتجاه آخر ، وقبل كل ذلك موت الإله .. أى باختصار شديد موت الحقيقة ، فماذا عن بلادنا المحروسة(11)

الكاتب الحقيقى فى بلادنا "ميت" مع إيقاف التنفيذ بعيداً عن كل هذه المقولات والنظريات .

كيف؟؟  
الإجابة تكمن فى التجاهل



بتوقيع كامب ديفيد وبدء انفراط العقد العربي ودخول العرب فرادى تحت مقصلة البيت الأبيض الأمريكي والعدو الإسرائيلي.

الكاتبة فريدة النقاش أثارت القضية من خلال بحثها المطول عن "بهاء الدين الاشتراكي الديمقراطي العقلائي" وفيه عرضت لتأييده لاتفاقيات كامب ديفيد والتفاوض مع إسرائيل ومطالبته الدائمة للفلسطينيين بمحاولة تأسيس أي كيان ولو على أي أرض محررة بعد نكسة ١٩٦٧ ، وفي الثمانينيات بقبول مبادرة ريجان التي لم تنطلق من قرارات الأمم المتحدة ، انطلاقاً من إيمانه وتقديره لاختلال موازين القوة لغير صالح القضية العربية في ذلك الحين ، واقتناعه التام بعدم التضحية بالممكن المتاح من أجل المستحيل غير المضمون، فالعقل عنده لا يحده حدود، والسياسة فن الممكن لذا لا بد من التعامل البراجماتي مع واقع الصراع العربي الإسرائيلي.

انبرى عبد الستار الطويلة ليقول لسنا وجدنا الذين أيدوا التفاوض مع إسرائيل وقد انتهى عصر المطالين بألقاء إسرائيل في البحر .

العربية . ولم يثبت كما أكد التحقيق أن جاءت هذه العبارة على لسان كاتب أو مسئول عربي وإنما تم تحريف ما قاله أحمد شقيري: "جاء اليهود بالبحر .. ونفس الطريقة سيهودون". دعونا نكره عدونا بحرية أم أن كره العدو خزي وعار. . محور ثان دار حوله النقاش في أسيوط .. علاقة بهاء

الكاتب عبد العال الباقوري رئيس تحرير الأهالي يشعل الحوار بقوله : ما يقوله الطويلة غير صحيح ، فقد أمر الزعيم جمال عبد الناصر بأجراء تحقيق على مستوى عال (عقب هزيمة ١٩٦٧) وزیوع مقولة "إلقاء إسرائيل في البحر" في وسائل الإعلام الغربي المدعوم من الصهيونية العالمية لتبشير الهجوم الإسرائيلي على العرب واحتلال بعض الأراضي

بشورة يوليوس، والبحث الذي فجر الحوار للكاتب نبيل زكي ودراسة دكتور أحمد الصاوي. وموقف كاتبنا من الثورة في البداية يلخصه قوله: "إن أسوار القصور العالية التي أقامها الإنجليز منذ دخولهم مصر حول الخديوي توفيق تتهدم والذين يهدمونها مهما كان لوهم حقوا عملاً عجزت الحركة الوطنية المصرية بكل أحزابها عن تحقيقه لا في أربعة أيام ولكن فيما يقرب من ثلاثين سنة أي منذ آخر ثورة وهي ثورة ١٩١٩".

أيد الثورة ولكن أثران يبقى بعيداً عن زعماء المؤسسة العسكرية خاصة في البداية قبل اتضاح الأهداف ولاسيما مع اقتران الثورة باسم أنور السادات - كما يقول الصاوي - الذي ارتبط في ذهن بهاء، بالاتصال بالألمان والنازيين والاشتراك في محاولة اغتيال النحاس.

والأستاذ بهاء لم يدخل معتقلات الثورة حين اتسعت للمزيدين قبل المعارضين وللمحبين قبل الباغضين، والقضية هنا كما أعتقد ليست خوف أو خشية كاتب من الدخول وراء قضيان سلطة عسكرية غير متمرسه بالعمل السياسي في ذلك الوقت بسبب رأيه، لكن أعتقد أن

القضية تكمن في النظر بعدل وحيادية إلى الظروف التي تؤدي إلى خوف الكاتب من قول الحقيقة أو اختناقها داخل صدره خوفاً من تلك القضبان. نعم القاعدة ليست دخول المعتقل .. دعونا لا ننسى هذا، فقبل أن نحاكم المثقف على خوفه، علينا محاكمة السلطة التي خلقت ذلك الخوف وفي كل العصور.

والسؤال هل ادرك بهاء بنكساته وفطريته أين يقف؟ ومتى يصمت؟ أو ينحرف بقلبه عن أحداث الساحة واعتقد أن هذا أيضاً موقف ورد فعل، فالصمت أيضاً موقف (!!!).

والدكتور جلال أمين في بحشه يتطرق إلى هذه النقطة عندما يذكر انتقاد بعض اليسار بين المعارضين للسلطة اقتراب بهاء منها أكثر من اللازم بل ويداعبونه مداعبة لا تخلو من النقد بأنه لم يتغرض للاعتقال (وكان هذا هو وسام الوطنية الوحيد!!). ورغم ابتسام بهاء وقتها وعدم تعليقه (على سذاجة الفرضية) فانتى لم أجد فيما كتبه بهاء تملقا للسلطة. هكذا يبرىء د. أمين ساحة بهاء.

ويضيف "نعم كان يشتد إظلام الجو السياسي في بعض الأحيان وتضيق دائرة الحرية

المتاحة ضيقاً شديداً، فيلجأ بهاء إلى السكوت أو الكلام في موضوع آخر، مهم دائماً ومفيد في جميع الأحوال ولكنه لا يقبل ما يخالف ضميره، كما أنتى أقارن بين النفع الذي عاد على القارىء العربي من استمرار بهاء في الكتابة ومن احتفاظه بالقدرة على الكتابة والنشر في عصر آخر من العصور السياسية المختلفة - ولدة تزيد على أربعين عاما دون انقطاع .. أقارن هذا بما يمكن أن يكون قد عاد من نفع من دخول بهاء السجن أو دخوله في مواجهة عنيفة مع السلطة، فأفضل ما اختاره بهاء مائة مرة، والأمر في النهاية مرده إلى مزاج المرء وطبيعته.

ويوجد ضمن من دخل السجن ومن لم يدخله مهرجان كثيرون لكن من بين هؤلاء وهؤلاء عظماء كثيرون دفعوا بمصر خطوات كثيرة إلى الأمام وبهاء في مقدمتهم .. انتهى كلام د. جلال أمين.

هل من المشروع أن نسال انفسنا هل نحاسب بهاء كما لو كان نديا؟ نعم فهو ككاتب كاتب مباشر بمستقبل وبرؤية ويفكر يحارب به، وعليه تحمل العذابات .. أقوى ذلك لتوصيف البعض لكاتبنا بأنه خرج عن سياق

بعض الأحداث الكبرى أثناء وقوعها ... أى ابتعد عن الأزمة حتى انتهت ثم يجيء ليحللها على البارد بعد ذلك ...

مثلاً - يدعمون وجهة نظرهم - بأن بهاء ألف كتابا عن الملك فاروق "فاروق ملكاً" انتقد فيه تصرفاته وأسلوب ممارسات حكمه لكن بعد قيام الثورة.

ولكن الأمر اختلف بتولى السادات لمقاييد الحكم رغم صلة الود بينهما فيقول الكاتب نسيب زكى. أنه فى عهد السادات وخلال ٨ سنوات فقط تم نقل بهاء من مكانه كعقاب مرة وتم فصله من العمل الصحفى مرة وتم وقفه عن الكتابة مرتين وتم منع نشر مقاله فى الأهرام ، وأذكر أنه فى عام ١٩٧٣ عندما كان المقال يحتوى على احتجاج مذهب على مذبحة فصل الصحفيين فى ٤ فبراير ، بل قرر السادات إبعاد بهاء عن العمل الصحفى برمته ونقله للاستعلامات كموظف بها لأنه اعتبر بهاء المحرض الأول على البيان الذى وقع عليه ما يقرب من ١٠٠ كاتب وأديب وصحفى وهو البيان المشهور "بيان توفيق الحكيم" باعتباره من أبرز موقعيه وهو البيان الخاص

بإدانة مذبحة فصل الصحفيين.

كلما اشتبك بهاء وجهاً لوجه فى جدل طويل مع السادات بعد الهبة الجماهيرية فى يناير ١٩٧٧ معارضاً مشروعات القوانين الاستثنائية وموضحاً مخالفتها للدستور ومطالباً بوضع سياسة اقتصادية أكثر تماسكاً وواقعية...

فال مواطن هو همه الأساسى يحارب من أجله كل رموز الفساد والإثراء غير المشروع .. يقول : "إن الذين يأكلون الخبز الفاخر وينسون شكل رغيف الشعب والذين ينفقون عرق الناس فى استيراد أفخر الثياب والكماليات وينسون ملابس الشعب والذين يسرقون هم طبقة دخيلة . ثم يطالبون المواطن الذى لا يجد حتى الماء ولا الصرف الصحى أن يتخلص نفسه من الحقد ... أى حقد يا سادة . وقد صارت هناك ملايين لسان حالها يقول "إنا الغريق فما خوفى من البلبل".

ومن الدفاع عن محدودى الدخل إلى القضايا الاقتصادية نجد بهاء يقف بالمرصاد للمفسدين وطبقة الطفيليين التى انتجتها حقبة الانفتاح فيقول: انتشار "أغنياء الانفتاح" يشبه ظاهرة

أغنياء الحرب قبل ما يزيد على ٤٠ سنة.

.. هذه الفئة تملك المال ولا تملك العسكرة .. وهى للسيارات واللهو والمتع .. ولو كانت القنوات التى تجرى فيها المال الغزير فى البلد الفقير قنوات إنتاجية لفاض خيرها على المجتمع ولاستفاد الغنى والفقير.

وقسم بهاء فترات الحكم فى مصر إلى ما قبل الثورة ثم الجمهورية الأولى - حقبة عبد الناصر والجمهورية الثانية حقبة السادات والجمهورية الثالثة الحالية ، وقال "إذا كانت ثورة ١٩١٩ قد قدمت الرأسمالية الوطنية ممثلة فى بعض المؤسسات المالية والاقتصادية مثل بنك مصر ومصنع ياسين للزجاج وغيره فإن ثورة ٢٩٥٢ فى جمهوريتها الأولى قد انتجت حركة التصنيع والسد العالى..

وزعامة ناصر لحركة القومية العربية أنتجت تأميم البترول العربى وتأميم قناة السويس فالسؤال الذى نتوجه به الآن لبهاء: وماذا قدمت الجمهوريتان الأخريتان؟

ومن الاقتصاد إلى السياسة مرة أخرى تنتقلنا الدكتوراة عواطف عبد الرحمن أستاذة الإعلام بجامعة القاهرة قائلة

:"عند دراسة علاقة الثورة بالصحافة لا يخفى عن ذهني أن أقرن بين بهاء الدين وحسين هيكل وعلاقتهما بالثورة ويعبد الناصر على وجه الخصوص وتوصلت إلى أنه لو كان بهاء يبحث عن السلطة ويريد الأقتراب منها لفعل واغترف من معانها الكثير مثلما فعل هيكل لكنه حافظ على استقلاليته عن السلطة لأنها ببساطة سلطة عسكرية لكن السؤال كما تقول الدكتورة عواطف "لماذا تباعد بهاء عن عبد الناصر والعكس؟" .. رغم أن هذا الاقتراب كان سيسعق الكثير من المواقف السياسية في تلك الفترة .. ويظل السؤال قائماً.

لكن الإجابة سريعاً تكمن في سيطرة مدرسة الإثارة الصحفية التي كان يقودها على ومصطفى أمين حتى سحب بساطها من تحت أقدامهما هيكل ونجح في تنحية التوأمين وأصبح صوت عبد الناصر في التفاوض السياسي مع أمريكا ولم يكن باستطاعته بهاء أن يقوم بمثل هذا الدور.

وآراء الدكتورة عواطف وما أيدنا بعضها واختلقتنا مع البعض الآخر لأن الأمر ببساطة شديدة هو أن رؤية

هيكل السياسية وموهبته الصحفية ليست في مجال مقارنة مع نظيرتها البهائية، الشخصيتان مختلفتان. ولكل مذاقه ومواقفه .. ولا يمكن بالتسهم المرسل أن نقلل من هيكل الصحفي والكاتب صاحب الرؤية السياسية الشاقبة.

قضية هامة أيضاً متأصلة في فكر بهاء هي موقفه العلماني والذي أثار الجدل في هذا المؤتمر عندما وقف شباب يهاجم موقفه من بعض رجال الدين وردت عليه فريضة النقاش قائلة:

"لا أحد يفصل الدين عن الحياة لكن دعونا نبتعد بالمقدس عن الصراع السياسي ولا تحولوا الدين إلى دعوى فاشية . لكن لا بد من الفصل الكامل بين الدين والسياسة وهذا هو جوهر العلمانية".

قضية ثانية توقفت عندها بعض الأبحاث وهو موقف بهاء من المرأة حيث قدمت على سبيل المثال منال لاشين بحثاً مطولاً حول المرأة في كتابات بهاء الدين وموقفه المدافع عن حريتها في العمل والتعليم والمشاركة السياسية والاجتماعية .. هذا الموقف جعله يصطدم بالسلطة الدينية في أكثر من موقعه ووصلت الحدة مداها حين هاجم بعض

المشايخ "بقوله ألا تلاحظون معي أن هؤلاء المشايخ لا يكاد يعينهم شيء في الوجود إلا المرأة؟

ألا تلاحظون أنهم أكثر الناس تفكيراً في المرأة - ليس هذا غريباً حقاً؟ ..

ألا يحتاج هذا إلى محلل نفسي أكثر مما يحتاج إلى جدل عقلي؟ .. الأكثر من ذلك أن ما يعني هؤلاء المشايخ من المرأة ليس الإنسانية ولكن العورة .. المرأة في عقولهم الباطن مخلوقة حقيرة مستعدة لأن تبيع عرضها لأول عابر سبيل إذا غفل الرجل لحظة واحدة عن حراستها....

الناسد والكاتب رجاء النقاش يخفف من حدة الحوار السياسي في أبحاث المؤتمر عندما يتناول جانباً خفياً من شخصية بهاء، وهو الموهبة الشعرية عندما ينشر بعض القصائد التي كتبها بهاء في بداية حياته ونشرها في مجلة "فصول" ، وكان الشاعر كامل الشناوي يهدده بين الحين والآخر بإعادة نشرها في أخبار اليوم عندما كان يرأس بهاء الدين تحريرها والحمد لله أنه لم يفعلها كما قال بهاء للنقاش عندما ذكره - بجرمته الشعرية!!!!) .

ويضيف بهاء في حديثه "كنت أعشق وأحفظ العديد

من القصائد والأشعار الوطنية والسياسية لشوقي وحافظ ظنا مني أنني سأكون شاعراً كبيراً ، لكن ذلك لم يضع بهاء فقد استفاد من هذه المهبة والتراث الشعري الذي حفظه في أسلوبه الرائق في الكتابة وأضافت لها الثقافة القانونية والهدوء في شخصيته ليكون صاحب أسلوب نقدي تحليلي بعيد عن الانفعال والمزايدة.

الناقد الكبير د. شكري عياد يرى أن موهبة بهاء تفتحت وسط خليط مضطرب من الايديولوجيات الفاشية ثم الماركسية ثم القومية وأخيراً الإسلامية ، لم يكن من الصعب عليه أن يرفض الأولى حتى وهي تتخفى تحت قناع الدين ولكنه جمع بين الماركسية والقومية لمصلحة التاريخ والحاضر والمستقبل من المنظور الوطنى والإقليمى.

وعن أنبهاره بعبد الناصر وانجازاته الرائعة يقول بهاء "البطل يهتم بالعمل" قبل أى شئ ، آخر إذ يهمله أن يضع العمل المناسب قبل أن يبحث عن منطلق يبلوره ويفلسفه لذلك كثيراً ما يجد البطل التاريخي يختلف مع أذكي مثقفي عصره ويتفوق عليهم لأنه "يصنع" و"يخلق"

فلسفة أنسب للزمن من الفلسفة التي "يؤلفها" مثقفو عصره ، فالمثقف من حيث لا يشعر يستخدم منطق الحاضر الذي تربى فينسه (منطق المستقبل الذي لم يوجد والذي يصنعه البطل".

ويختتم د. عياد كلامه عن بهاء بقوله "والكاتب لا يغير فكره لاسيما في القواعد الأساسية تبعاً لاختلاف المناسبات، وبهاء هو هذا الكاتب المسئول واتهامه للمثقف هو اتهام لنفسه ولعلها بداية التمزق الذي يعيشه المثقفون المصريون حتى اليوم".

ويتميز بهاء الدين - يقول عنه الروائي الكبير فتحى غانم - الرؤية المبكرة الواضحة لمستقبل الشيوعية والرأسمالية ، فاحتفظ بحريته الفكرية بعيداً عن التورط فى التزام سياسى حزبي يسارى، لذلك رأى المستقبل واستشرقه بوضوح أكثر من المثقفين المعاصرين له ، وأذكر أننى كتبت عدة مقالات فى روز اليوسف عن الاشتراكية وتدخل الدولة ، فرد على بهاء منتقداً بشدة بقوله:

"اننى أدافع عن رأسمالية الدولة لأن الاشتراكية تعنى عدالة توزيع الدخل وليست مجرد تدخل الدولة أو رقابتها

على النشاط الاقتصادى".  
وعندما سألته عن سبب انتقاده لى قال:  
"لأنك شجعت الحكومة على التدخل، ونحن نعلم تدخل رجال السلطة فهو لا صلة له بأى مذهب سياسى سواء كان يمينياً أو يسارياً...".

قضية أخيرة يهمس بها أبناء جيلى عن الظروف التى جعلت من كاتبنا الكبير رئيساً لتحرير مجلة وجريدة يومية وهو نحو الثلاثين، نحسده على عصره ونحسد

عصره عليه(!!)  
فى النهاية أذكر مقولتك الفلسفية "حياة المرء اختيارات ، من حقه أن تجرب أن تكون تاجر سمك، ومن حقه أن تكون فيلسوفاً وتجويع ، لكلك لن تكون فيلسوفاً وتكسب ثروة تاجر السمك فى وقت واحد".

ولأننى مثلك يا أستاذ بهاء من السذج الذين عاشوا بالأفكار والذين سيموتون بها أتوجه إليك بسؤال فى مرقدك وأنت تقترب من كل الحقيقة، تلك الحقيقة التى رقصها ورفضها القارىء "الميت" عندنا.

ترى كم لدينا من تجار سمك فى حياتنا؟؟

الشاعر ليس سوبر ماركت

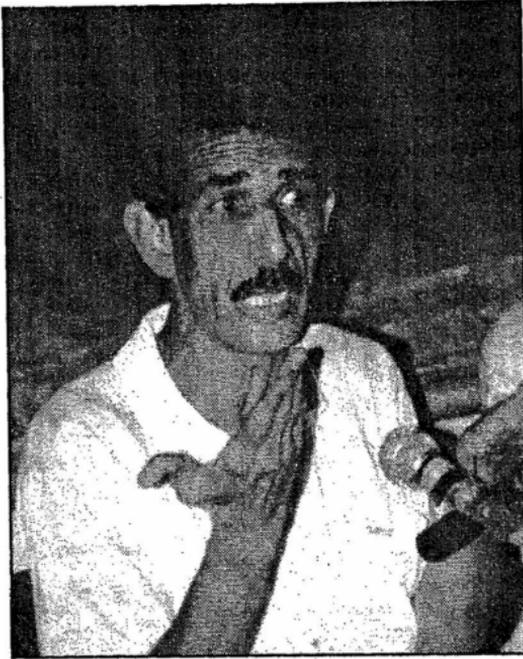
# صلاح الراوى : الفلكلور ليس ثقافة بائدة إلا فى نظر الحراس

حوار: خالد إسماعيل

الربط لأن التعريف كما يقول علماء المنطق يحدد هوية الشيء أو ذاتيته، عندئذ يختلف الأمر ويفقد البعض توازنه وخاصة غير الأكاديميين أو طائفة (العلماء من منازلهم) وبعضهم عاطل من المنهج يخلط بين الكتابة فى الصحف السيارة وتأليف الأعمال المسلسلة وبين الكتابة العلمية بضوابطها المعروفة. ان الشعب كله لا ينتج الفولكلور أو الثقافة الشعبية ويستحيل وضع طبقات المجتمع كلها فى (بقجة) واحدة. هذا أمر ترفضه طبيعة الأشياء وطبيعة

القضاة. \* الجماعة الشعبية مصطلح آثرنا استخدامه وهو ليس من اختراعنا، ويتردد أحيانا فى كتابات من يتحفظون عليه، وهذا راجع لبعض التساهل فى استخدام المصطلحات، ولكن عندما قمنا بتعريف هذا المصطلح فى مؤتمر موضوعه الفولكلور والمجتمع عام ١٩٨٤ ثارت ثائرة بعضهم بصورة لاقتة، وادركنا وقتها حقيقة مفزعة فحوها. أنه ما دمنا نستخدم المصطلحات عفو الخاطر فلا بأس من استخدام أى مصطلح ولكن إذا حاولنا تجذير المصطلح يربطه بالشروط الاجتماعية أورده إليها - وهى شروط موضوعية لا مجال فيها للتسبب الانشائى - والتعريف المنضبط يحقق هذا

د. صلاح الراوى استاذ الأدب الشعبى بأكاديمية الفنون، ومدير الفرق الفنية بالهيئة العامة لقصور الثقافة، وأحد الخبراء البارزين فى مركز الفنون الشعبية. كتب رسالة دكتوراه حول الشعر البدوى فى مصر. كما أنه شاعر عامية من طراز خاص. د. صلاح يتحدث هنا حول دور المركز ومناهجه، وحول خطة تطويره التى قاربت الانتهاء، ويؤكد معها المركز أن ينتقل منمره (شقتان) الضيق فى شارع سوق التوفيقية، إلى أكاديمية الفنون. \*\* "الجماعة الشعبية" هذا المصطلح، نريد تعريفا جامعا مانعا له بما يقطع الطريق على أنصار كلمة "الشعب"



المصطلح نفسه، لقد عرفنا وقتها الجماعة الشعبية على أنها "الطبقة الاجتماعية التي لا تمتلك مقدراتها الاقتصادية ومن ثم لا تتحكم في صياغة البناء الاجتماعي وتنتج ثقافة تعكس هذا الوضع وهي تقاوم بها ثقافة تنتجها طبقة نقيضة" وهو عندنا تعريف جامع مانع (يجمع خصائص المعروف ويمنع دخول ماصدقات أخرى لا يتسع لها المفهوم الذي يجري تعريفه) المثير أنهم يدينون بشدة ما أطلقوا عليه النظام الشمولي ويستشعرون أنهم بعض ضحاياه ولو مهنياً، وفي اللحظة نفسها يعيدون إنتاج صيغة تحالف قوى الشعب التي يرفضونها سياسياً، هل هناك (مولد) أكثر من هذا. يقول الموال (يا حلو قوللي على طبعك وانا أمشي عليه) أي حدد لي موقفك حتى أجادل هذا الموقف.

إننا هذا زلنا نرى أن مصطلح (الجماعة الشعبية) هو الأذن، وأن مصطلح الشعب مظلِل وفي استخدامه عند نشأة العلم تساهل شديد ومجازية ولكن الأمر الآن مختلف، بل حتى الأوائل كانوا يقصدون بالشعب (طبقة الفلاحين) أو (أهل الريف) أو (الراق

والفولكلور شيء آخر ولا حول ولا قوة إلا بالله.

.. مشوارك مع الشعر..  
ورؤيتك للقصيدية في هذه الفترة

\* القصيدة الآن ليست في مآزق ولكنها في مرحلة تحول جاد، في حالة (مراكبات) بلغة السكك الحديدية. إنها نفس الهجمة الشرسة - باسم القواعد والتقاليد - والتي واجهت الشعراء الطليعيين

الأدنى) بل أحيانا (الأجلاف) وهكذا.. وأراء هؤلاء الأوائل منشوره و مترجمة والكل قرأها - أو هذا ما نظنه - ومع ذلك فإن البعض يتغافل عن ظروف النشأة ولا يجد حرجا في (تلبيس) الفجوات التاريخية (ونخع) صيغ توفيقية أو تلفيقية، عموماً هذا أهون من مقولة أن الأدب الشعبي هو السير وألف ليلة وليلة وما عدا ذلك فتمته فولكلور أي أن الأدب الشعبي شيء

في الخمسينيات والستينيات، المدهش والطبيعي أن هؤلاء هم الذين يقودون هذه الهجمة الآن. إنها الأزمة الدائمة لما يسمى صراع الأجيال وهو مصطلح معطوب لا أحبه، إنه في أحسن الأحوال وصف لظاهرة مرضية وخاصة في مجال الإبداع الفنى.

القصيدة تتحرر الآن من طبيعة الإنشاد التي حكمت القصيدة العربية، وتدخل بقوة مرحلة قصيدة الكتابة، وهي توشك الآن أن تعبر هذا النفق الذى يحاول البعض هدمه على رأس القصيدة.. الكثرة الكاثرة من عواجيز الشعر، تكاد تقف عند حد إعادة انتاج رويتها للعالم، وناهيك عن الحراك المشبوه فى الموقف العام من القضايا التى حققوا واكتسبوا شهرتهم وسعهم من خلال الانتساب إليها. هناك استثناءات نادرة تتمثل فى عفيفى مطر فضلاً عن اسم أو اثنين على الأكثر.

فى قصيدة العربية المصرية (ما سمى خطأ بالعامية) الأمر نفسه وأشد، فان الأغنية - وهى عالية السعر وتباع (بالحتة) والطلب عليها شديد ومن يطلبها لا يميز - قضت على إبداع كثيرين، وأصبح إنتاج بعضهم لا يتجاوز

(غسيل الحلال) لا لون ولا طعم وإن كانت هناك رائحة لا تحتاج لوصف.. راجع ما يؤلفونه فى مناسباتنا الوطنية الجليلية تجرد ما لا يسرك على الرغم من أن الأجر بعشرات الآلاف أو ربما لأن الأمر كذلك، وقارن ذلك بما كانوا زمان يحصلون على مقابله سجناً وتشريعاً.. هذا اختيارهم ولكن عليهم أن يتركوا الموجات التالية النشطة والنقية والظاهرة تلمظ الضفة دون أن يبصقوا عليها من شعرهم ونثرهم ومؤامراتهم الإعلامية.

بالنسبة لى أكاد أتوقف، لأن طاقتى موزعة فى مهام كثيرة فالتدريس والبحث العلمى يحتاجان إلى طاقة بدنية وعصبية جبارة، والعمل الإدارى - وهو أمر لا مفر منه لمن يبنون شيئاً - يستهلك الطاقة.. أكتب قليلاً لأنه ليس فى مقدورى أن أتوقف أو أكف الفنان الذى يسكننى.. أبعد متوقفاً لأننى أتخذ موقفاً سلبياً واضحاً من النشر فلم أنشر طوال السنوات الطويلة الماضية أكثر من خمس قصائد، كما أننى لا ألهث وراء السندوات وأمسيات الشعر وهى كثيرة جداً كثره مربية، كما أننى قاومت بشدة جرى إلى العمل

كناقد ومقدم دواوين وهى مهنة يحترفها بعض الشعراء دون ميرر أو إمكانية اللهم إلا خلق (عزوة) ولا يمكن أن يكون الشاعر سورر ماركت. أنا أيضاً ضد احتراف الشعر، والشعراء الذين اعتبروه حرفتهم الوحيدة وتباهوا بهذا انتهوا إلى كتاب أغان محترفين جداً، بمعنى أدق ترقية نصوص.

أما مشوارى العام مع الشعر فطويل وجزء منه يتمثل فى البداية التقليدية لمعظم الشعراء... ولكن ليس فى أسرتى شعراء ولا مكتبة، أو أى من مكونات المناخ الذى يحرص كثيرون على اختراعه كمتكاً تأصيلى أو عظامى، ولكن كان والذى حكاه كبيراً ومستنولاً عن أسرة كبيرة من المكافحين فى دروب الحياة الحشنة، وكلهم شاركوا فى بناء السد العالى، بعضهم حصل على أعلى الأوسمة وهو لا يكاد يعرف القراءة والكتابة.

فى مناخ أسوان النشط، والحشنة تشكلت إرادتى الانسانية وموقفى العام، رافقتنى طريق الشعر المرحوم ججاج الباي، ومحمد هاشم، وانضم فنجرى التايه، واخترت أن أكسون الجناح الأكثر تردداً، وقد أكد هنا

التعمد وعمقه دراستي للثقافة الشعبية، فهو عالم كبير وأول الأشياء التي يعلمها هو التمرد الواعي، والترفع بالمجموع الرحب أي الجماعة الشعبية.. لقد توقفت فترات عدة، فترة عملي بالصحافة، ثم فترة غرقى ميدانيا في فنون بدو مطروح وخاصة شعرهم الفذ، وكان من المحتم ألا أتعجل استلهام قوانين ابداعهم الفني كما يفعل البعض عند أول ملامسة لابداعات الجماعة الشعبية. لا يعنى هذا التوقف التام ولكنها مراجعة للأدوات. وبعد مراجعات كثيرة اخترت التيار الجديد في شعر العربية المصرية، أقصد قصيدة الجاربري وشومان والجارحى ورجب الصاوى وهذه الأسماء مجرد ممثلى لتيار يتسع بقوة، ومثلى قصيدتهم تحدياً مفهوماً وتشكيلياً للكلاسيكى هذا الشعر، ورومانسية، وأكثر واقعيه.. إنه تيار خصب وأعتقد أنني الشاعر الوحيد من بين الشعراء -مواليد الأربعينيات وأوائل الخمسينيات المقبول بينهم لأننى لم أصدر علي تجريتهم ورؤيتهم، ولم لعب دور الناقد أو الوصى أو المرحب بهم بظرف عكازة.. أصحاب

هذا التيار شعراء كبار بالفعل.. وكم أسعدنى أن يكون أول ديوان أقدمه للنشر بالمشاركة مع مصطفى الجارحى، كشاعرين زميلين فى التسعينيات وليس كجيلين، وكنت - بأمانة - اتحسب لشاعرية الجارحى ومقدرته التشكيلية أكثر من خشية البعض على الجارحى من اشتراكه معى - خافوا عليه من خبرتى، واشفتت على قصيدتى من شباب قصيدته وفتوتها.. وقلت هذا لمن عاتبنى على مشاركة شاعر (شاب) ورأى فى ذلك تواضعاً ضاراً.. الديوان لم يصدر ولم أشارك فى مشاكل نشره، متسقاً مع موقفى من قضية النشر شعر أو علماً. أما حالياً فأنا لا زلت أجرب ويبدو أننى سأظل، لأننى لا أحب إطالة السكنى فى مرحلة بلغتها من مراحل طريق هو بطبيعته بلا نهاية.. لكن لا بد من اعتراف تقتضيه أمانة المثقف، وهو أننى لم أخلص للشعر الإخلاص الذى ألع هو فى طلبه، وأيا كان تقييم الناس لهذا الموقف فأننى أرى أن أمنح نفسى بكاملها للشعر هو ترف لا تسمح به اختياراتى، ولا علاقة لهذا بسلم الأولويات فكل مسئولية

قبلتها هى عندى أولوية مطلقة.

**\*\*مركز الفنون الشعبية.. كيف تخلق منه كياناً خادماً للثقافة الوطنية؟**

. مركز دراسات الفنون الشعبية مؤسسة خطيرة للغاية بمجرد وجودها، وأنا مدين لهذه المؤسسة - كمؤسسة - بكثير مما تعلمته لأننى أردت أن أتعلم من خلال وجودى بها، وهى أكثر مكان أسعد بانتمائى إليه وأفرح له، وأحزن له، وأغضب له إدراكاً منى لخطره والآمال المعلقة عليه وهو قادر على إنجازها.. فهو كيان أخطر من أن يكون مجرد خادم للثقافة الوطنية، وهو بطبيعته مؤهل لقيادة حركة هذه الثقافة تحليلاً وتوجيهاً.. لكن المركز مر بظروف معقدة.. أشهد أنه لم يتعرض لضغوط سياسية ولكن تعرض للدخول فى منحنيات.. وعندما جاء تحول حقيقى فى النظر إليه، وبدأ الالتفات الجاد والعمل المخلص لتطوره.. كانت قد جرت فى النهر مياه كثيرة.. ولأن ما أقوله شهادة، فان هناك مرحلة أسميها (مقاومة العلاج)، وأنا شاهد على هذه المرحلة. العذر الوحيد فى

فى أن المركز ينتظره غد يليق  
بوظيفته.

**\*\* الفولكلور هل هو  
حقاً ثقافة بائدة، لا يجوز  
الوقوف أمامها كثيراً.. أم  
ماذا؟**

**\* الفولكلور ليس ثقافة  
بائدة إلا فى نظر حراس  
الأجرومية القديمة.. وهم  
أنفسهم يدافعون عن ثقافة  
بائدة، ويريدون دفعنا جميعاً  
لنقف طابوراً أمام بنوك الدم  
لنتسرع بدمائنا - يوماً -  
حتى يمكن نقل دم لهذا  
الكيسان المريض. المشكل  
عندهم هو أن الفولكلور ثقافة  
من؟ إنها ثقافة الطبقات  
النفيسة ولذلك نجدهم  
يقاومون حتى الإبداعات غير  
الفولكلورية ما دامت تبصر  
الناس بحقهم فى الحرية  
ونصيبهم العادل فى وراثة  
الكون. الفولكلور عندهم  
ثقافة بائدة، وانجازات الوعى  
الفكرى ثقافة زائدة، وهم  
أعداء لهذه ولتلك، وليس فى  
هذا تناقض عندهم. وأصحاب  
مثل هذه النظرة لا يمكن أن  
تصلح معهم محاولة اقناعهم  
بأن الفولكلور - الثقافة  
الشعبية - تضم تراثاً  
وماثوراً، وأن التراث هو  
الجانب التاريخى من هذه  
الثقافة شأن أى ثقافة فى  
الدنيا منذ أو وجد الإنسان**

صباحاً وحتى ما بعد منتصف  
الليل، يحدوهم أمل واحد  
وحلم نبيل مشترك هو  
النهوض الفذ بهذه المؤسسة  
الرفيعة وقد تحقق من هذا  
الحلم الكثير.. وعندما تنشر  
محاضرات الجلسات ذات يوم  
سيطالع الناس نموذجاً فريداً  
للاخلاص والوعى بالمسئولية  
والفرام الشديد بهذا الوطن.  
قريباً ينتقل المركز من  
مكانته الضيق جداً (شقتان)  
فى شارع البورصة بالتوقيفية  
إلى مكانه الطبيعى فى الحرم  
الأكاديمى، وينتقل من يومه  
الراهن والمرهون إلى غمده  
الرحب والمحكم.

لن أعيد إنتاج روضة تمت  
كتابتها بالفعل ولكننى لا  
أمنح نفسى حق إعلانها وأرى  
أن هذا الحق خالص لأصحاب  
الفضل فى مشروع التطوير،  
وقبل ذلك النية الجادة فى  
التطوير والأرض لمن زرعها..  
والفجر لمن صلاه.

إن الأمر يحتاج لجهد  
كبير.. كبير. بناء اللجنة  
جانب مهم، ووضع لائحة  
أكاديمية جانب مهم، ثم يجرى  
دور بناء الكادر ووضع  
المخطط، وإيمان الكوادر  
البحثية بأهمية دورهم، وأنهم  
مقاتلون فى معركة شرسة،  
لأنها تتصل بفهم روح مصر  
وحمايتها.. وأنتى لأثق تماماً

المقاومة يتمثل فى التراكم..  
تراكم الإحباط دون مقاومة له  
أو لمصادره.. وإنما ادخرت  
المقاومة - ربما دون قصد -  
لمواجهة العلاج.

لقد تم وضع مشروع  
مستكمل يؤدى إلى تطوير  
المركز تطويراً جذرياً بتحويله  
إلى مركز أكاديمى بكل  
مواصفات المركز الأكاديمى  
علمياً وفنياً وإدارياً..  
والمشروع أعد ليكون مواكبا  
للعمل فى بناء مقر جديد  
للمركز يضعه فى سياق  
تنظيمى وفتى ومعمارى واحد  
مع المعهد والمتحف وهو منجز  
حضرى أوشك على  
الانتهاء.. وصياغة مقر المركز  
تتيح إعمال لائحته الجديدة  
والتي استغرق إعداد  
مشروعها من الدكتور فوزى  
فهضى رئيس الأكاديمية ومن  
أحمد الشافعى الأمين العام  
ومنى اسابع طويلة لأنها  
جاءت فى سياق مشروع  
مستكمل للتطوير، والدكتور  
فوزى فهضى ليس فى حاجة  
إلى شهادتى ولكننى ملزم  
بإدائها، لأن كثيراً من حقائق  
التاريخ تنوه تحت مظلة تجنب  
شبهة المجاملة. وفيهم المجاملة  
وقد كان معنى فريق من  
أساتذة الأكاديمية يعمل  
لشهور طويلة من التاسعة

يمكنه أن يكون باحثاً في هذا المجال، ولم لا؟ اليس (فولكلور). من هنا تكثرت الفتوى، لأن مادة البحث جذابة وتوهم بالبساطة، من هنا تجدد كل من هب ودب يكتب في الفولكلور. لقد أصابت (أخبار الأدب) في وقف هذه المهزلة بالنسبة لها بعد أن استنفدت (جديان المراكب) دورهم الذي حذرنا منه قبل صدور أول عدد، هناك مقالات قليلة لها قيمة.. والصحيفة معذرة نسبياً.. يبقى أن تحذو منابر أخرى حذو أخبار الأدب وتعيد صياغة فلسفتها وخطتها وربما تصورها عن طبيعة الخطاب العلمي في دورية متخصصة.

إن الوضع الراهن الذي المينا إليه لا يتيح فرصة مناسبة لوضوح المدارس والاتجاهات ولذلك فإننا في الغالب (نسمع جعجعة ولا نرى طحنا) هذا بالنسبة للخریطة العامة والتي تمثل ثوبا كبيرا مزقاً تكثر فيه رقع متعددة الألوان، وهو أمر يوهم باتساع دائرة الباحثين، ورحابة الاهتمام بالثقافة الشعبية إعلاماً ونشراً، وقد تكرر تحذيرنا من هذا الوهم (كبير الكوم ولا شماته

التقدم.. لابد من الموقف النقدي.. الناس بطبيعتها تضيق بالنقد، ولكن الأمر في هذا التخصص مبالغ فيه، لأن النقد يشير الغضب والحق والحصام الشخصي.. الريادة العلمية مختلطة بالأبوة (البطريكية)، وغوغائية المتدينين تلتبس بالهواية.. حركة الأجيال العلمية لا تستجيب بطبيعتها لأسلوب (فريق الكشافة).. الخطأ في العلم أمر وارد وطبيعي وشرعي، ولكن التثبث بالخطأ ضد العلم، والتسردد في الإشارة إلى الخطأ ضد الرجولة، ولا حياة في العلم، أي إن كل شيء قابل للمناقشة والمكاشفة، العلم كشف وحل المعضلات أو مشكلات فإذا غطينا أو غطرشنا ظلت المعضلات كما هي.. إن حظر تشريح الجثث عطل الطب كثيراً، بصرف النظر عن مدى شرعية الحظر. للمجتهد أجر إن أخطأ، ولكن الصمت عن الخطأ ليس ضمن هذا الأجر، الغاية من هذه القاعدة التشجيع على الاجتهاد، وليس تكريس الخطأ وتحصينه تحصيماً مطلقاً.

المشكلة في هذا التخصص تكمن في إحساس البعض بأن الأمر سهل، وأن أي شخص

نفسه في مواجهة واقع يتحتم عليه مجادته، أما المآثور فهو الجانب الحى من هذه الثقافة، أثرته الجماعة الشعبية لمقاصد حياتها وهي مجبولة على انتاجه. والصلة بين التراث والمآثور غسبر مقطوعة فهذا التراث منعكس بدرجات متفاوتة ولكنها عميقة في التراث الحى، وتحليل هذه الصلة وتحليلاتها يحتاج إلى عين خبيرة وإلى دأب في البحث والمراجعة ولا مجال هنا للأحكام السطحية الساذجة والتي تعتمد على رد ظواهر المآثور الحى إلى المصادر القديمة بصورة ميكانيكية تنافى منهجية العلم. نحن ندرس ثقافة حية، ونستعين على فهمها بتناول مصادرها التراثية، هل شعر المتنبى مثلاً وقبله شعراء العصر الجاهلي، ثقافة بائدة لا يجوز الوقوف عندها!

**\*\* هل أنت راض عن نظرة القائمين على التدريس والبحث في مجال علم الفولكلور**

\* المسألة ليست مسألة رضا أو عدم رضا، فالباحث في مجال العلوم المفروض فيه ألا يركن إلى الرضا، سواء عما يبلغه هو في البحث، أو عما يبلغه تخصصه عموماً، لأن الرضا معناه غلق باب

\*\* تصورك لدور  
المثقف خصوصاً المبدع  
للأدب؟

\* دور المثقف يتمثل في  
جلاء موقفه من العالم، تحيزه  
الواضح والصارم لقضية  
الحرية، حرية الإنسان، والتي  
تتأسس على العدالة  
الاجتماعية والتي تقوم  
بدورها على مجموعة من  
الحقوق التي تنازعها فيها  
قوى الاستغلال.. المثقف هو  
طليلة مقاومة هذه القوى،  
المثقف عندي لا يقف عند حد  
التنوير وإنما يتجاوزها إلى  
التثوير، والمشاركة لحد  
الاستشهاد النبيل في تغيير  
الواقع وصياغة غد أفضل عبر  
يوم يقظ ونشط في الفهم  
والحركة.

ومسبوع الأدب - والغن  
عموماً - يتضاعف دوره  
كمثقف بحكم قدرته الخاصة  
على صياغة الحلم بشفافية  
المبدع وطاقته على الكشف  
والمكاشفة.

دور المثقف لا ينحصر في  
الشهادة على عصره، وإنما بأن  
تكون تجربته الانسانية فاعلة  
في صياغة عصره، هو لا  
يتماس مع عصره بتعمية أو  
يعطيه ظهره ماجناً، وإنما  
يتقاطع معه في جدل رفيع.

ادعاء الهواية، وتوظيف ما  
تيسر من إمكانيات الآلة  
الإعلامية ربما لأنها تحتاج إلى  
تبسيط، والتبسيط لا يصلح  
بديلاً للمنهج العلمي، بل لابد  
أن يقوم عليه. إن عمق المعرفة  
ومنهجيتها يتيحان درجة  
عالية من بساطة العرض. أما  
ما أسميه (البساطة الابتدائية  
أو البساطة من المنبع) فهي  
بالغة الخطورة والضرر لأنها  
ابنة التساهل.

إذا اضفنا إلى هذا بعض  
من وجدوا أنفسهم فجأة -  
على غفلة ودون سابق انذار -  
في موقع الذي يعلم ويبني  
الكوادر، وهي حالة تصيب  
صاحبها بالاضطراب الشديد،  
لأن التعليم منهج ومعرفة  
وذكاء وقدرات ومواهب. إذا  
اضفنا ذلك وجدنا الصورة  
شديدة التركيب. لكن هذا لا  
يدعو لليأس لأن أي غد لا  
يخلو من رياح تغيير، ولكن  
لا يجوز أن يتسرك الأمر  
للحركة الذاتية، نعم الأمر  
يحتاج إلى مراجعة بالغة  
الجدية والصرامة، ولا مجال  
في العلم للأصور التطوعية  
والتبسيط وسياسة حسن  
المجوار والتعايش (السلمي)،  
وإنما هي مسئولية شديدة  
الإحكام والصرامة.

الأعداء). أما بالنسبة للدائرة  
الأضيق وهي دائرة  
المختصين فإن التصنيف  
يبدو صعباً للغاية، هناك  
مدرسة واحدة - لاغير -  
متماسكة وواضحة المعالم.  
وأياً كان رأى البعض في هذه  
المدرسة وهي مقولات متناثرة  
ومرسلة وشفافية (وهذه أفة  
أخرى) فحسب هذه المدرسة  
أنها مدرسة متناغمة الرؤية  
وموحدة الاتجاه والتوجه. وما  
عدا ذلك عبارة عن أرخبيل  
شديد التناثر تجمعها مياه عامة  
(هي مجال الفولكلور) لكن  
يمكن أن نتبين فيه عدداً  
محدداً من القامات العلمية  
ذات الاجتهاد الواضح.  
المشكلة الأكبر أنه على هامش  
هذا الأرخبيل تلتصق كائنات  
يدفعها الموج وتكون أحزمة  
من الطحلبل، من يراها من  
بعيد يظنها جزءاً من هذه  
الجزر. بعض هذه الكائنات  
يحمل الماجستير والدكتوراه،  
ويحمل مؤهلاً آخر هو قدرة  
الحركة الرشيق (أحياناً) من  
جزيرة إلى جزيرة ربما في  
الجلسة الواحدة، فضلاً عن  
ملكة التسكع بين الجزر.

أما مشكلة المشاكل  
فتمثل في ظاهرة الأستاذة أو  
الباحثين من منازلهم مع

## هل نحتفى بالمغنى البطل؟

### أشرف السركى

خاصة وقد كنت حبيس الجبس الطينى الذى يحيط بقدمى المكسورة، وتوقف الزمن بى للحظة عاجزة منكسرة، فإذا كان عربى قد مات اليوم وهو بطل، فأولاده وزوجته قد ماتوا وهم أحياء، ورأيت فى تلك اللحظة الحزينة ما أصابنا ليس فى السويس فقط ولكن فى مصر بل فى العالم. وعدت من قلب مدينة السويس إلى منزلى فى ضاحية "الجنائين".

### مقتابعات :

جاءت كتابة المقال التالى عبر لقطات الفلاش باك:  
- الزمان: منذ أيام.  
- المكان: سرداق العزاء  
لوفاة الزميل عربى البوف  
المغنى والسياسى السويسى  
البارز وأحد جنود الجيل  
التالى للشيخ إمام.  
- الوقائع: أكتشف الآن  
أن فكرتى التى طالما تمسكت

فعلى مدى عمر التجربة الغنائية تصدى بالكتابة عن الموسيقى والغناء أساتذة فى الجامعات وصحافيون وسياسيون وأدباء، عدا الموسيقيين أنفسهم مما ترك الساحة مفتوحة لمن ينشر انطباعاته فى البداية ثم ينصب نفسه ناقداً فى النهاية.

منذ أيام كنت أعزى وأتلقى العزاء فى الأخ العزيز "عربى البوف" إحدى العلامات المضيئة فى تاريخ السويس الوطنى والشقافى وأحد أصدقاء وتلامذة الشيخ إمام عيسى. شاهدت فى سرداق العزاء أجيالاً متعاقبة من الفنانين أولاد البلد وعلى رأسها الكابتن "غزالى" الذى كان أكثرنا تألماً لمصاب السويسى الجليل فى إنهما البار عربى بوف، لكن الكابتن ظل أكثرنا صموداً وقياساً بينما - وأعترف - كنت أنا أكثر الموجودين ضعفاً أمام مشاعرى العميقة الحزن

من طبائع الأمور أن يكون من بين أهل كل صناعة أو فن من يؤرخون له، فهم أولى بهذا الواجب من غيرهم، وهم مناط المسؤولية والقدرة، حيث تتوافر بنوع خاص مصداقية متينة وصله ورحم وأمانة لإراديه.. وأنا لست من محترفى الكتابة، وحتى تحرير الخطابات يمثل لى مشكلة، وإنما بإزاء ندرة الموسيقيين المحترفين فى مجال الكتابة، أجد نفسى مدفوعاً إلى تسطير مثل هذا المقال بينما أحسد كل من يجيد صياغة أفكاره بطريقة منظمة.



بها حين كنت أفضل ما بين  
الفن والسياسة عند الحكم  
والتقييم هي مجرد ترف لم  
تعد الظروف تحتمله، فهذا  
النوع من الفنانين كعربي  
البوف لن تعوضه مصر أبداً  
ما ظلت أحوال التردى تترى  
فى ساحة الفن والنضال  
بالأغنية والموسيقا. كم كنت  
أعرض عن وأعترض على  
دأب المشققين على تقييم  
الفناء بأدوات سياسية ومن  
منظورات أيديولوجية حيث  
يشيد الواحد منهم بالفناء  
إذا اتفق نصه مع الموقف  
العقيدى للتناقد، فكان  
البارودى يهدم إمام مثلاً  
حين يكتب عنه، بينما كان  
غيره من النقاد اليساريين  
يصعدون بإمام كل مصعد  
ممكن فهو أفضل من عبد  
الوهاب وأم كلثوم وفريد  
الأطرش وأفضل من كل  
شخص ومن كل شئ. وهكذا  
كان حالى وكذلك صار  
حالى، فأننى من الآن أعجز  
عن تجريد الفناء من لحمه  
ودمه، أقصد رسالته  
الاجتماعية التى يتعدى  
بانعدامها ويوجد لوجودها  
ويدور فى فلكها قوة  
وضعفاً.

- الزمان: يناير ١٩٧٧

٥٨

قضيت أقل من سنة فى لندن  
- ٧٦/٣/٥ -

٧٦/١٢/٣١ لتخطفنى  
أحداث يومية وليلتى  
١٩ و١٨ يناير لتصنع منى  
الضيف والمضيف فى صالون  
التجربة الفريدة التى  
صهرتني من جديد، وكنت  
فى نهاية التجربة أجمع  
حقيبتي مسافراً مرة أخرى  
إلى لندن بعد أن ارتفع العلم  
الصهيونى على ميناء هاوس.

عقب عودتي من لندن.

- المكان: مسكنى ٥  
شارع درويش بك بالظاهر  
بالقاهرة.

- الوقائع: يصبح المسكن  
منتدى أو صالوناً يجتمع فيه  
الكثيرون من الفنانين  
والسياسيين المصريين حيث  
بدأت تجربة فريدة فى  
الازدهار الذى كان اكتماله  
بأوائل ١٩٧٨، كنت فى  
بداية التجربة عائداً بعد أن

التاريخ يحبو على ضفتي النهر. كان عربى البوف من فناني السويس الوطنيين على مر ربع القرن الأخير، وقد شارك حتى آخر يوم فى حياته فى الحياة الثقافية والسياسية من خنادق البؤساء والفقراء فقدم عبر حياته الفنية النضالية أقصى ما يمكن انتظاره من فنان فقير ومناضل ضريح يبذل كل ما عنده من الكلام والغناء والألحان لكي يعترف كل الفسقراء أعداءهم ولكي يتضامن الشعب المطحون ضد من يطحنونه أو يستشرون عرقه ودمه دون رحمة لتضخيم ثرواتهم فى داخل الوطن أو لتدعيم الحائظ الطبقى الدولى الفاصل بين عالم شمالي وعالم جنوبي. نعم لقد كان البوف واعياً بوجود صراع طويل ومؤامرة طويلة الأجل ضد من يحبهم "البوف"، شعب مصر المكبل فى الفقر وشعوب العالم الثالث المكبل فى العبودية. وكان البوف لا يبخل قط بجرعات وعيه هذا فى كل كلمة يغنيها أو لمن يصوغه أو فريق مسرحى أو غنائى يشارك فيه أو ندوة أو محاضرة تنعقد فى موقع

عنايات وصفى تقدم لفرقة معهد التربية الموسيقية ولمنشدتين يؤدون أغاني سيد درويش، كمبادرة أولى بعد الهزيمة التى لم يتم لنا استيعاب أبعادها بعد (ضحى يامه).

- الزمان: الأثنين ٥ يونيو ١٩٦٧.

- المكان: لجنة الامتحان فى التحليل الغربى - المعهد العالى للتربية الموسيقية (سنة التخرج).

- الوقائع: القيام بتحليل القطعة محل الامتحان وهى مارش فينبر وهى الحركة الثانية من سيمفونية البطولة - بيتهوفن.. مارش جنانزى صورفيه بيتهوفن موت بطلة، وأثناء الجسو الملى بالرهبة تدوى المدافع والطائرات يتبعها صراخ الزميلات من لهن إخوة فى جبهة القتال، فى سيناء وعلى القتال.

الغناء سلاح الشعب: إذا كنا سوف نعتد عربى البوف كمدخل إلى الشيخ إمام الذى سيكون المدخل إلى سيد درويش، فان سيد درويش سيكون المدخل إلى الشعب المصرى الفنان الذى يغنى آماله وآلامه منذ كان

- الزمان: نهاية ١٩٧٥ ونهاية بعثتى إلى براغ.

- المكان: صالون الدكتور عبد المنعم تليمة الأديب بالقاهرة.

- الوقائع: أقوم بتقديم أغنيائى وتجاربى الموسيقية الجديدة التى كان للشيخ إمام الفضل الأكبر فى تعيين توجهاتها ومراميتها وفى وضع بذرة راحت تنمو بعد ذلك إلى جانب ما كنت فيه من رؤية الفن للفن وهو الأمر الذى تم حسمه بصفة نهائية لصالح نبتة الشيخ إمام وجاء الجسم كما تقدم فى سرادق العزاء.

- الزمان: أكتوبر ١٩٧٣ بعد حرب العبور مباشرة.

- المكان: براغ العاصمة - مساكن الطلبة.

- الوقائع: أعطاني أحد الأصدقاء شريط كاسيت استمعت لأغنية الشيخ إمام: الخط دا خطى، وكانت دعوة الصديق لى بمشابة تقديمى والشيخ إمام كل منا إلى الآخر، قال صديقى: مغن من مصر يدعى الشيخ إمام عيسى،

- الزمان: يوليو ١٩٦٧.

- المكان: أتيليه القاهرة.

- الوقائع: الدكتور

جماهيرى أو نقابى أو انتاجى أو دفاعى أثناء الصمود فى حصار السويس بالقوات الصهيونية. وبعد نجاح هذا الصمود وكسر هذا الحصار، وقبل كل هذا ومنذ النكسة فقد كان أحد أولاد الأرض حقاً. ومثلما كان "بوف" فى السويس ومصر كان إمام فى مصر والعالم العربى، كلاهما بطل شعبى على شاكلة سيد درويش الذى جسد طموحات الشعب المصرى فى الحياة الكريمة ووقف ضد الظلم المحلى والأجنبى يخدم القضية الاجتماعية.. وهذا المقال لن يحسم تقييم هؤلاء ومدارسهم باعتبارهم واعتبارها مشاغل تنوير حقيقية جاءت بالضبط فى موعدها مع التاريخ، ولن يقدم القول الفصل بقدر ما سوف يشير الأسئلة والإشكالات التى على روح ثقافتنا اليوم أن تعين لها الإجابات والحلول والعلاجات، ولا نؤكد فى هذا المقال إلا على أنه لكل شعب أداته فى التعبير عن أحلامه، وأن للشعب المصرى منذ القدم خصوصية عبقرية فى هذا الشأن فدانما كان

هناك من يغنى فى القسرية وفى الصحراء حتى ظهرت المدن فوجدت من يغنى لها أيضاً، ولم يكن الغناء الشعبى على مر التاريخ إلا تجسيدا لهذا الحلم المشروع: الحياة الكريمة، وبقي "المغنى" سلاح الشعب أو جهازه الإعلامى الصادق، وبقي الشعب يغنى دفاعاً عن قيمه.

الشيخ إمام: المقدمات والخلفيات: اختفت المبادرة الوطنية فى الغناء بعد سيد درويش الذى تميزز فنه بالتقانية دون وصاية رسمية ودون توجيه حكومى، وظلت هذه المبادرة فى اختفائها حتى إمام عيسى جاء فنه أيضاً تلقانياً ودون وصاية حكومية بل لقد تحمّش بالحكومة وتحمّشت به.

وقد سبقت إمام مباشرة ظاهرة تحتاج إلى الدراسة والتقييم، وقد دامت الظاهرة خمسة عشرة عاماً ثم لاقت حتفها وليس لى أن أقول مأسوفاً عليها أو غير مأسوف، وكانت هى ظاهرة التغنى بالمشروع الوطنى من وجهة نظر نظام الحكم الرسمية ما بين ٥٢ و١٩٦٧.

فبعد سيد درويش غابت القضية الاجتماعية والوطنية تماماً عن الغناء اللهم إلا فى حدود التغنى بالماضى أو الفخر بأثار هذا الماضى كما جاءت الكرنك والجنود وكليوباترا ومصر تتحدث عن نفسها فى السنوات القليلة التى سبقت الثورة، وكانت الفصحى أداؤها، فلم يأت إلا ما سمحت به ظروف البلاد كنشيد الجهاد وفلسطين وذلك حتى أوائل الخمسينات قبيل الثورة.

ثم طرحت الثورة خطاباً شعرياً جديداً تماماً ومغاييراً لكل منا استقرت عليه الكلمة الملحنة من قبل، وكانت أداة الخطاب الشعري الجديد هى العامية المصرية حيث استعادت فى البداية على يد بيرم وبديع خيرى وعياً شعبياً كان قد خبا بعد ثورة ١٩١٩ مما مهد لآخرين للاندفاع بهذا المنهج كما فعل صلاح جاهين مع عبد الحليم مع الطويل كنموذج مثالى لمخدمة وجهة النظر الرسمية بتبني توجهات النظام الحاكم، وقد نحا عبد الوهاب نفس المنحى ولكن بطريقة تته فى الأغانى الجماعية للمناسبات الوطنية

قد تعامل مع شعر نجم كما كان يتعامل مع القرآن الذي كان له شخصية واحدة وطابعاً سائداً واحداً منفرداً، كذلك كان ارتباط إمام بنجم قد وضعه في جو واحد متفرد لا يتغير. وعليه فحديثنا عن الشيخ إمام لا بد أن يعنى تجرية نجم - إمام التي تعد ظاهرة في غاية الخصوصية والتعقيد وقد زاد من تعقيدها علامتان: الأولى أن التجربة أو الظاهرة قد نشأت واستمرت بمعزل عن نظام الحكم أى خارج الحالة الرسمية التي كان عليها الغناء قبيل ذلك، والثانية أن كل من تصدى لها بالنقد والتقييم كان من خارج العائلة الموسيقية والغنائية أى من خارج مجال الاحتراف الفنى (أدباء وسياسيون وأطباء غير متخصصين فى الموسيقى) والثابت أن هذه التجربة كانت خلقاً لنوع جديد من الغناء المصرى أساسه ذلك الخطاب الشعري الجديد، بحيث يمكن القول أنه بينما كان الشعر الرسمى متقدماً فنياً (موسيقياً) فإمام كان متخلفاً فى ذلك وبالعكس فبينما كان الشعر

مقام التخصص لن يعيننا بالدرجة الأولى الدور الوطنى أو الاجتماعى للملحن المغنى الشيخ إمام فهو دور يمكن لباحث اجتماعى أو مؤرخ سياسى أن يتبعه ويصوغه باقتدار أكثر، أما التجربة الفنية من حيث أبعادها فهى التى سوف تعيننا فى هذا المقام فإمام لم يكن قبل نجم ملحنًا ذا تجرية أو رسالة فنية متميزة، وهو لم يتعلم الكثير فى أصول الموسيقى العربية ولم يلحن إلا نادراً لغير نجم ولم تأت الألحان اللاحقة على الانفصال عن نجم بمستوى الألحان الأولى، ولم يتطرق إمام إلى أشكال أخرى كالقصيدة والدراما المسرحية.. الخ غير التى فرضها عليه نجم، وظلت كل ألحان إمام مطبوعة بالروح الساخرة والكاريكاتورية التى جسدها نجم فى الكثير من كتاباته والتى تلبست بطريقة إمام فى التلحين، وأخيراً فإن إمام أحجم عن الاستعانة بمن يقوم بتنفيذ أعماله بشكل أكثر احترافاً (فإننى لم أسمع بعد لحناً له تؤديه فرقة أو مسجلاً بشكل جيد)، ونخلص من ذلك إلى أن إمام (وكان مقرناً للقرآن)

واقتربت أم كلثوم والسنباطى من ذلك وجاء كله على حساب الأغنية العاطفية التقليدية، فانعكس الأمر فى الوعى العام وارتفعت أدوات الفنان شاعراً وملحناً ومؤدياً أو مطرباً بما ساهم فى تطور الإنتاج الفنى الذى تمثل فى شكل الفرق الموسيقية، مثلاً (أحمد فؤاد حسن - على اسماعيل - أندريه رايدر) واستحوذت الثورة على الوجدان الكلى للشعب بل ووظفته لأهدافها، فلم تظهر أية تجرية غنائية مستقلة عن وجهة النظر الرسمية حتى ١٩٦٧، وقد واكب ذلك اندفاع محمود لإرساء منهج كلاسيكى غربي (الكونسرفتوار - اوركسترا القاهرة السيمفونى)، مع بعثات دراسية للتأليف والغناء والعزف.

ثم أنهت هزيمة يونيو حالة الإجماع المطلق على كل ما يكتب ويغنى، بل وخلقت مدأ عاماً ضد كل هذا، فلم يصمد إنتاج الخمسة عشر عاماً أمام هذه الحالة المروعة التى أصبحت عليها البلاد، وتوارى كله. وجاء مخاض جديد فقد انتفض الضمير

الرسمي متخلفاً فكرياً جاء إمام متقدماً فكرياً (شعرباً). وتتفاخر الأسئلة الآن. تلك المطلوب لها تكريس البحوث والدراسات: هل طرح إمام تجربة مماثلة لتجربة أو لنموذج سيد درويش؟ والثابت أن سيد درويش قد حقق على مستوى الخطاب الشعري والأدوات الفنية نقلة كيفية (نوعية) في وقته حيث دفعت الظروف التي كانت تعيشها مصر بشعراء مختلفين كبيرهم وبديع خيرى، واستند سيد درويش على الموروث الشعبى وأسرته الخبرة الغربية فى أعمال الأوبرا والغناء الكنىسى، هذا إلى جانب موهبته الفذة أساساً، ومن هنا فقد حقق تجربة استمرت طويلاً بعده، حتى أصبحت نموذجاً يحتذى به إذا ما دعا الداعى إلى النهوض الوطنى.

وتتوالى الأسئلة: من هو إمام وماذا قدم؟ وأين هو من الحركة الغنائية المصرية عموماً؟ إن تجربة إمام قد استعصمت بعنصرين هما رؤية اجتماعية مناهضة وخطاب شعري جديد،

والثابت أيضاً أن طريقتين قد استقرتا لفترة طويلة فى تفسير الظواهر الثقافية أولاهما تستند إلى مفهوم مؤداه أن الشعب المصرى له ثقافة واحدة تصنعها كل القوى الاجتماعية معاً فتكون ثقافة وطنية وثانيتها ترى أن للشعب أكثر من ثقافة كشقافات طبقية (ثقافة العشة وثقافة القصر).

ثم هل كان لابد من ظهور إمام، فإن لم يظهر إمام هذا لظهر إمام ثان؟ وهل يجسد إمام أو سيد درويش صورة البطل الشعبى بحق؟ وهل على المؤرخين بالتسالى أن يتناولوهما كبطلين؟ إن تجربة إمام قد تم إخضاعها لأهداف سياسية محددة وحجبت داخل حركة اليسار مما عزلها عن بقية الحركات العامة الأخرى، حيث ارتضى اليسار المصرى وفريق كبير من المثقفين بعد الهزيمة المناخ الجديد الواعد الذى وفره لهم غناء إمام، وربما حقق لهم هذا الغناء نوعاً من الفردوس المفقود أو البطولة (الزائفة)، كتعويض عن دور إيجابى كان مطلوباً منهم، وفقدوا السبل إليه فاكتفوا باحتواء

إمام وإعلان وصايتهم على التجربة ونسبها إليهم أو انتسابهم إليها، بينما كان المنتظر منهم العمل على دفعها إلى آفاق أرحب وأرقى على مدارج الإبداع مثلما تحقق فى الشعر والأدب والمسرح والسينما، والثابت أيضاً أن اليسار المصرى قد بنى رأيه فى إمام على أساس ما يقوله نجم وليس ما يلحونه إمام أو يؤديه، ومن هنا فقط يكون إمام أعظم من عبد الوهاب وأم كلثوم والسنباطى ما دام يجسد ما قال نجم وهو أرقى مما قال عبد الوهاب وأم كلثوم، أى أن إمام المبدع فى التلحين لم يكن إرادياً طالما أن التعويل كان فقط على معاني وصياغات نجم وليس أيضاً على نغمات إمام وجمله الموسيقية.

وأرى أخطر الأسئلة هو: ما وضع هذه التجربة الآن؟ وماذا تبقى منها؟ وهل جاءت ظاهرة عابرة ومؤقتة ارتبطت بالظروف التى نشأت فيها؟ خاصة أن كل من أخفق مع الأجهزة الرسمية كان قد اتجه إلى "الأغنية السياسية" (كما

اعتمدت على توجيه الشتائم والسخرية وإعلان فضائح هذا النظام. كانت الحالة التي خلقها نجم والتي يغلب عليها "الزعيق والشخط" في أكثر الأحيان وراء النجاح السريع لكن القصير للتجربة التي عاشت على الخناقة المستمرة المشتعلة بين نجم والنظام. وكانت أيضاً كوقود النجم حين ينفذ فبأذا بالنجم ينكمش في المساء حتى يصير ثقباً أسود، فكل ما عدا السخرية والشتائم في التجربة كان متواضع الحظ من النجاح، وكان على إمام بدون نجم أن يفقد الكثير جداً، وكان على التجربة أن تتحول إلى ثقب أسود مدامت كل المحاولات الأخرى التي أعقبت إمام لم تكرر خطابه الشعري أو تقوم بصيانتها، فإذا كانت التجربة قد أفلت فلأنها اعتمدت فقط على الصراخ والوعويل والهجاء واللولولة والتهمك والشكاية فقط وهو من شأنه أن يقضى عليها إن أجلاً أو عاجلاً.

كما أن التجربة لم تتمتع بالمناعة الذاتية وليدة التوازن بين الإخلاص للقضية الاجتماعية والأصول الفنية

النهائي هو أن التجربة الإمامية قد تم بالفعل إجهاضها.

وأخيراً فإن إشكالية الغيرة الفنية والغيرة الوطنية، تطرح نفسها وهل يمكن لأي منهما أن تجب الأخرى أو تجمدها ولو بصفة مؤقتة؟ أي هل يمكن للفن أن يضحى بقيمه وأصوله الراسخة بزعم خدمته القضايا الاجتماعية والوطنية، وهل يمكن للضمير الثقافي والحضاري أن يضحى بهذه القضايا من أجل تقديم فن مخدوم وجيد كالفن الرسمي؟ تلك هي الإشكالية أو التحدي الذي قدم سيد درويش إزاءه علاجه الحاسم عن طريق الدراما الموسيقية أثناء الثورة.. وهو اجتهاد يحسب له ولم يتكرر في مجال حل هذه المعادلة الصعبة.

التناقضات الداخلية في التجربة: كان نجم محور هذه التجربة باعتباره "الملاط الأكبر للنظام" وصاحب التاريخ الطويل والهم الكبير في ألا يجعل النظام "بايت مرتاح"، وهذا وحده سر عبقرية نجم حتى الآن، وسر نجاح تجربة إمام التي

يسمونها) حتى تغيرت الظروف فتغيروا معها وأصبحوا نجوم كل عصر لا سيما أن تجربة إمام قد طرحت نموذجاً سهلاً سار عليه فيما بعد البعض من أصحاب أنصاف وعديمي الدراسة، وخاصة أيضاً أن السياسة الإعلامية للدولة بعد الهزيمة كانت قد سيطرت عليها اتجاهات تعيب وعى الجماهير وإفقاد الفن الرسمي السابق دوره باستبدال خطابه الرسمي الذي كان قد ساد قبل الهزيمة بخطاب آخر يعتمد التفاهة ويستند إلى التسلية المبرجوة (أبي فوق الشجرة - العتبة جزاز - شنبو في المصيدة - الطشت قال لي - الخ) أو الشعبيات ذات الرؤى الساذجة التي صدمت الشعور إضافة إلى ما صدمته به الهزيمة العسكرية أصلاً. ولا نحسب أبداً أن تجربة إمام بريئة مما طرحته من انطباع خاطئ عند شباب الملحنين الذين كان معظمهم بعد أول فشل مع الأجهزة الرسمية يتوجه يساراً فيجد الترجيب، في الوقت نفسه لا نحسب المثقفين (والطلبة بالذات) أبرياء لو كان الحكم

بما شتت التجربة وقصف عمرها، ولا شك أن "إمام" لو كان قد تحرك من نفس الأرضية التي تحرك منها سيد درويش وهي اعتبار القضية الوطنية هي القضية الأولى لا القضية الاجتماعية لكان له شأن آخر، فبأننى مثلاً لا أزال أقدم غناء سيد درويش فى مطلع القسرن الواحد والعشرين.

كما أن الزاد الذى تتغذى عليه أية تجربة يفترض فيه دائماً أن يكون من داخلها وأيضاً من خارجها، وقد عاشت تجربة إمام بمعزل عن الحركة الغنائية المصرية بينما توهمت أنها هي وتلك الحركة فى هوية معاً، فلم تؤثر فيها ولم تتأثر بها فى الحقيقة، مما أضاف المزيد من العيب على كاهل من بقى مخلصاً للتجربة بعد انتهاء التجربة نفسها مثل جمال عطية وأحمد اسماعيل ومحمد عزت وغيرهم.

وسواء كانت التجربة نشاطاً يساريًا أو رأها اليسار كذلك فإن اليسار لم ينتبه إلى ضرورة التسجيل الجيد لأعمال إمام وضرورة نشرها فى كاسيت بين

الناس. فى الوقت الذى اندفعت فيه فصائل يسارية لتكريس نموذج متخلف يصبح فيه المغنى بالعود هو البطولة ويصبح فيه النشاز مية، فتم اغتفار ما لا يغتفر وأبيع ما لا يباح تحت ضغط مفاهيم سياسية وأيديولوجية، وانسحبت آثار كل هذا على التجربة وعلى الفن لتسى أيضاً فى النهاية إلى تجربة اليسار فى الغناء وفى السياسة.

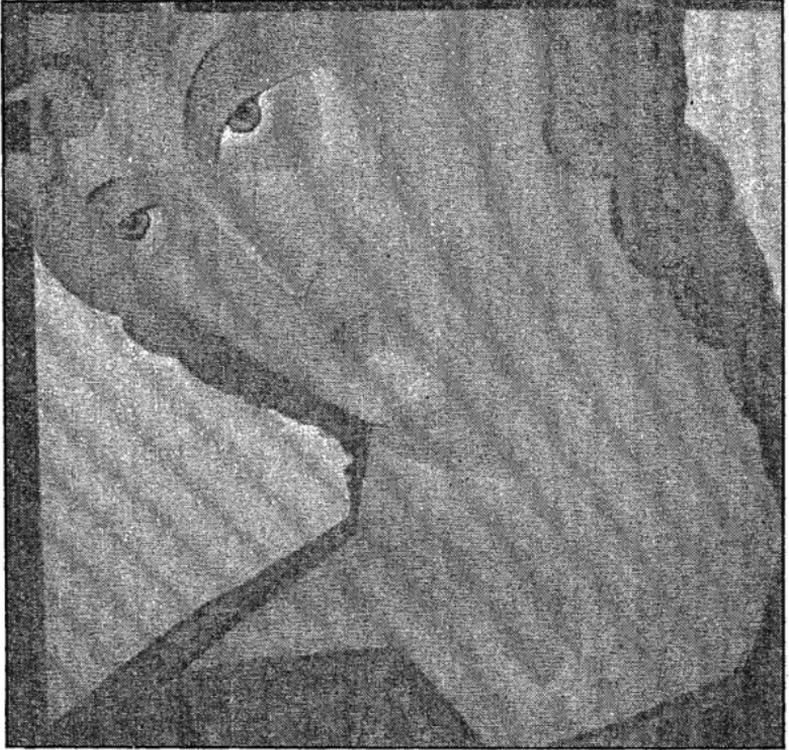
وقد حاولت من جانبي التنبيه فى حينه إلى خطورة التناقضات الداخلية فى التجربة والتحذير من كل ما ينتظر هذه التجربة التى بدأت عظيمة وما ينتظر كل الأجيال الفنية التى تأتى بعد الشيخ إمام، وقد صرحت من جانبي بكل ذلك لأصدقاء كثيرين عاصروا التجربة وعاصروا أيضاً تجربتي، ولكن من أسف فقد كانوا دائماً يتحفظون إزاء آرائى. ولنا عودة لمزيد من التحليل ولا نزال نغنى ولن ننسى:

الخط ده خطى والكلمة دى لى  
عطى الورق غطى بالدمع  
عينى  
الشط دا شطى غطى

المصرى وطلبعته القوى الوطنية والمثقفون والعمال والطلبة، يحاول أن يحمل المسؤولية بعد أن ضاعت ثقته فى نظام أتى له فى عقر داره بالصهاينة على القنال، فلم يعسد المنهج السائد قبل الهزيمة يصلح لإدارة الحياة المصرية. فاصطدم هذا الضمير بذلك النظام بعنف وبدأت لأول مرة ومنذ سيد درويش ولادة تجربة غنائية مستقلة لصياغة هذه الحالة المؤلمة.

فمن ناحية هناك وطن مهزوم ومحتل ومن ناحية أخرى هناك نظام يفتح أبواب السجون لمن يحاول حتى فهم أسباب الهزيمة، وكانت ولادة تجربة نجم - إمام النضالية التى تلتفتها فى أحضانها الطليعة الوطنية فى هذه الظروف العصيبة بحثاً عن التماسك والتوازن استعداداً للاقتضاض على الجيش الصهيونى. وكان فى طليعة الطليعة حركة الطلبة التى تأثرت بتجربة نجم إمام وأثرت فيها، وبقى شعر نجم هو المحور الأساسى الذى وجه وقاد التجربة حتى آخر مداها حينما انفصلا.

المنظور الفنى البحث: فى



تفصيله من وحى « ثالث » روبلون

مقدمة. بخطى قوية وثابتة تقول "لا" لمن يحاول التمسح من وقت لآخر في تجربة إمام من الفنانين الرسميين ممن يسرقون أعمالها، علاوة على ارتداء أثوابها ورموزها (ابراهيم رجب فى "المال والبنون")، وإلى عودة.

والموضوعية فى تقنين التجربة. وهل لا يزال هناك أمل فى تحويل تجربة إمام إلى مدرسة حقيقية فى الغناء المصرى لها معالمها التى تحتذى، بحيث تدخل القرن الواحد والعشرين كروية موسيقية وطنية

والأرض عربية نسايها أنفاسى وترابها من ناسى وإن كنت أنا ناسى ماح تنسيش هى ولا نزال نؤكد أننا شعب عاطفى تتغلب عواطفه على عقوله، مهما ندعى العلمية

## الشيخ إمام في ذاكرة الجيل الجديد

عز مي عبد الوهاب

الوهاب . رياض السنسباطي  
والتقنية أيضاً لدى الشيخ إمام  
والذي علمها بدوره إلى تلميذه  
سيد مكاوي وتناولها فنانون  
آخرون أيضاً.

وعن "سيد حجاب" فقد غنى له  
الشيخ أغنية وحيدة ولم تتكرر،  
كما أن الأيام أجابت على سؤالنا  
الأول: ففي أمسية من أمسيات  
معرض القاهرة الدولي للكتاب  
(في العام الفائت) بينما في  
صميم صدوق التنمية الثقافية  
والمقهى الثقافي كان هناك أطفال  
دون العاشرة يرددون مع الشيخ ،  
مستزينين إياه ، طالبين أغاني  
بعينها كان الشاعر نجم بليس  
الجلباب البلدي والعبارة واقفاً في  
أحدى حدائق المعرض أمام  
كاميرات التصوير التلفزيوني.

هجت مسألة أظن أنها على  
قدر كبير من الأهمية كبداية  
الحفاظ على تراث الشيخ إمام،  
فقد استعان بعض المخرجين  
بأغنيات الشيخ إمام لإضائة  
خلفية سياسية للأحداث (فيلم  
الهجامة - العصفور والفيلم  
الأجنبي - حنا -ك) ولم تثر نائفة  
أى من مثقفي مصر المحبين  
للشيخ عندما تجاهلت (تترات)  
فيلمى (العرب - الطريق إلى  
إيلات) الشيخ كصاحب للحنين  
الميزين.

محتضناً عموه ومنشداً أحلام  
الفقراء (أحلامنا). وإشفاقاً منا  
على سنوات عمره طلبنا منه أكثر  
من مرة أن ينأى ولكن كان مصرأ  
على السهر لأنه - كما ذكر - لا  
يعرف النوم خارج بيته.  
وقد أدركنا معه حواراً حول أمور  
كثيرة كانت تهجس بها دواخلنا  
حول المنحنى الذي وصلت إليه  
علاقته بنجم ... وطبيعة علاقته  
بالشيخ سيد مكاوي... وعدم  
غناؤه للشاعر سيد حجاب.  
ورفض الشيخ بشكل حاسم -  
رغم إلحاحنا عليه - أن يتناول  
أسباب القطيعة بينه وبين نجم  
(وقد قسام نجم في مذكراته  
بروز اليوسف بالتعرض للشيخ  
بشكل غير لائق).

وحكى لنا عن سخيرة سيد  
مكاوي عند سماع أغنية "جيفارا"  
مات" (الشيخ إمام يغمى لجيفارا  
هو جيفارا ذا يبقى جوز خالته)

وفي جريدة اليوم "السعودية"  
بتاريخ ٢٩ مايو ١٩٩٥ يكتب  
"على العلى" حلقات في الأغنية  
العربية: "إن مجهودات الفنان  
الكبير الراحل / سيد درويش  
واضح في تأسيس القصيدة أو  
صورها على المقامات العربية  
وكانت بداية مهمة لإدراك العلاقة  
بين اللحن والقطع الشعري  
موسيقياً ونجد هذا التأثير  
واضحاً في الجيل الذي تلا سيد  
درويش أمثال : محمد عبد

قنا كمجموعة تنتمي لليسار  
(مع تباين المواقع داخل اليسار)  
بدعوى الشيخ إمام عيسى لقرية  
"الدراكة".  
وفي تلبية الشيخ للدعوة ما  
يكشف عن جوهر خلقه الكريم  
فقد كان مقرراً أن يحيى الشاعر  
أحمد فؤاد نجم أمسية شعرية  
بالقرية ولكن حال القبض على  
الفنان سعيد صالح (فى قضية  
تعاطي مخدرات) دون مجيئه.  
فلم يكن هناك بد من التوجه  
للشيخ وكان مُرجحاً أن يكون  
الشيخ ملجأ لنا للخروج من هذه  
الإشكالية كبديل عن نجم في ظل  
القطيعة التي كانت بين الشيخ  
والشاعر.

وعن طيب خاطر لبي الشيخ  
الدعوة متحملاً مشقة السفر لقرية  
يجعلها وهو الذي يحمل على  
كتفيه عبء ثلاثة وسبعين عاماً.  
وعندما أنشد الشيخ أغانيه  
الشورية خم صمت الإنصات  
الجميل على وجوه الحاضرين  
بمختلف مستوياتهم التعليمية  
وشرائعهم الاجتماعية وبذا يكون  
قد زال منا خوف استقبال الحضور  
لأغنيات لم بالقوها واندھشنا  
نحن الذين سافرنا مع الشيخ عبر  
أغانيه إلى تفجرات الثورة العالية  
دون أن نراه فقد كان صوت الشيخ  
يتمتع بالشباب الجلى دون أن يابه  
بسنوات العمر وتغييراته.  
وبعد أن انتهت الاحتفالية  
سهرنا مع الشيخ حتى الصباح

## المفنى

(إلى الشيخ إمام عيسى .. رهين المحبين،  
كف البصر وحجب الغناء)

شعر عبد الفتاح الصبحى

كأنك أخفيتنى بين نهديك عبر  
العصور  
وعطرتنى بعطور الزمان الذى  
لن أراه -  
وإن ظلّ فى الصدر شمساً تدور  
كأنك نازلت كل حواة الأزقة ،  
خادعت كل  
فراعين "منف" وأفلت من  
هجمات النسور  
وأخفيتنى بين نهديك دهرا  
فدهرا  
وقلت: "احتمل صهد قلبى  
واخفض من الصوت ... مازال  
فنى  
الأرض سجن وسور!"

كأنك دثرتنى بالنهار المفدى ،

وكحلتنى  
من غبار العبور  
كأنك مزقتنى ألف شلو  
والقيتنى للجسور  
وأطلقت قلبى غماما يحلق فوق  
القرى والكفور ،  
وأرسلت عينى سربى طيور  
وقلت: "سألقاك فى كل زهورا  
وقمحا  
وألقاك فى كل حقل كروما  
وطميا  
سألقاك بين أكف الجياع رغيفا  
وملحا  
سألقاك فوق رؤوس الصبايا  
جرارا  
تقابلن فى نسמת البكور  
سألقاك فجرا ، وألقاك صباحا ،  
وألقاك فى وقدة  
الشمس ظلا ودور

\* \* \*

تظلين حناء عرسى، ومعراج  
قدسى،

وآى الكتاب المسطر

تظلين مصر التى يتيمتنى

تظلين مصر التى تيتمنى

تظلين مصر التى حيرتنى

تظلين مصر التى علقتنى على

مشجب

الانتظار المستمر!!

\* \* \*

رياح الخماسين فى أيكة الشرق

تنهى وتأمّر

رويدك يا هجمة الشر.. إنى

أرى الغصن يثمر

أرى الفجر يسفر

وأسمع من خلف جدران قبوى

موجا من الخلق يهدر

وأصغى لأغنية تتعالى....

وتصدح فى كل نجع وبندر

وأبصر شمس الزمان الذى

خلتنى لن أراه

وأرفع أعلامه فى نهار مظفر!

وألقاك فى الليل قنديل نور."

\* \* \*

كأنك أعطيتنى الفقر سيفاً

وأورثتنى الحزن كنزاً وزاداً

وجملتنى آهة الشعب عوداً

وأودعتنى لغة الطير ضاداً

فأترعت بالشجن الحلو صوتى

وأشعلت بالنار منى الفؤاد

وأسرجت أيام عمرى جياداً

تجوب الذرى وتجوس الوهادا

وفى شمس عينيك عمدت

روحى

فما خفت - مهما احتجبت -

السوادا

وما راعنى القيد يأتى عجولاً

وما هزنى العسف يمشى اتئاداً!

\* \* \*

تظلين غيمة فل وعنبر

تظلين وعد الوصال المعطر

## وردة على قبر الشيخ امام

### خالد حريب

المحجوب أكد فيها علي ضرورة الفكر والفن في تنمية الشعوب .. كما أشار إلي معنى الوفاء في تكريم الراحلين الذين أعطوا للوطن ولم يحصدوا إلا حب الناس .. كما وعد بمواصلة استمرار هذا اللقاء تحت مسمى "الصالون الفكرى والسياسى" علي أن يتعقد في الخميس الأول من كل شهر وذلك لمناقشة القضايا المثارة علي الساحة .. وشارك في الصالون مختلف الاتجاهات السياسية. وفي كلمته أكد محمد صبري مبدي عضو مجلس الشورى عن دائرة الإسماعيلية أن الشيخ امام كان ضيفاً دائماً علي الحكومة في السبعينيات وأن الشيخ امام والشاعر أحمد

نجاحه في "لم الشمل" حول محور واحد هو "الوطن والمستقبل".

ولم يكن طلاب التسعينيات الذين شاركوا بالحضور غرباء عن الشيخ الذي لم يستمعوا إليه إلا فى "مصر يامه يا بهية". وكانت كلمة "مصر" تخرج من أفواههم جميلة وعذبة ولها وحشة وكأننا لم نستمع إليها منذ سنوات طويلة.

كما ساعد موقع الاحتفال الذي تم في حديقة مكشوفة على إضفاء جو أسطوري ترتفع فيه "القيمة" وكان التكريم يخص كل مشارك بعينه فلم يترك أحد موقعه إلا بعد انتهاء الاحتفال الذي امتد لأكثر من ثلاث ساعات وشارك فيه بالحضور أكثر من ٢٥٠ مستمع. وكان الاحتفال قد بدأ بكلمة محمد عبد السلام

نجحت محافظة الإسماعيلية في الخروج بالاحتفال بالشيخ امام من أسر حلقات المثقفين الضيقة إلى براح الشارع والناس فعقد نادي الشجرة التابع لديوان عام محافظة الإسماعيلية احتفالاً موسعاً في ١٣ يوليو الماضى لتكريم ذكرى الشيخ امام عيسى وعطائه لمصر الذي التهم عمره بأكمله.

وكان الجديد في الاحتفال هو مشاركة القيادات التنفيذية والشعبية بالمحافظة علي مختلف مستوياتها فجاء الحفل حميماً وصادقاً .. كما التف حول مشروع الاحتفال بالشيخ امام الأحزاب السياسية ومثقفو وفنانو الإسماعيلية.

الأمر الذي أعطي إحياء جديداً لدور جديد يقوم به الشيخ امام بعد رحيله وهو

فؤاد نجم قد شكلا ثنائياً  
مختلفاً مع النظام وسياساته  
ولكنهما لم يختلفا لحظة  
واحدة في عشق مصر  
الوطن.

كما قدم الشعاعرو  
الصحفي أحمد إسماعيل -  
ضيف اللقاء - قراءة حول  
"الأغنية المختلفة" التي  
قادها وأسس لها الشيخ  
إمام عسي ليخرج من بعده  
أجيال موسيقية أخرى سارت  
في نفس الاتجاه مع اختلاف  
الداء، وذكر منهم عدلي  
فخري وأحمد إسماعيل  
وخالد الهبر ومارسيل خليفة  
.. وكان تشبيهه أحمد  
إسماعيل للشيخ إمام ..  
"بالمحراث" بالغ الدلالة حيث  
أكد أن تجربة الشيخ إمام  
وأحمد فؤاد نجم جاءت  
لتتصادم مع واقع  
رومانتيكي الوجدان وكانت  
هناك صدمة هزيمة ١٩٦٧  
فجاءت الكلمات واضحة  
والأداء خشناً.

"الحمد لله خبطنا

تحت بطاطنا  
يا محلي رجعه طباطنا  
من خط النار"

وواصل أحمد إسماعيل  
عرضه فقال "إن أجمل أغاني  
الشيخ إمام ليست أشهرها  
.. وأشهر أغاني الشيخ إمام  
ليست أجملها" .. وربط ذلك  
بأغنيات الشيخ إمام التي  
لحنها في السجن وارتداد  
الشيخ إلى منطقتة الروح  
والوجدان فغني.

"عدي الهوي عدي  
ميل هنا وهددي  
شاور برمش العين  
ردوا عليه قلبين  
قلبين وانا منهم  
آه .. م الهوى ومنهم".

ولم تخلو كلمة أحمد  
إسماعيل من لمحاته الساخرة  
فقال "لقد عاش الشيخ إمام  
طوال حياته ولم يكرمه  
محافظاً أو حزبياً وطنياً"  
"وتساءل .. "لو علم الشيخ  
إمام الآن بهذا التكريم فكيف  
يكون رد فعله .. لا نعم".

وواصل الاحتفال برنامجه  
فاستمع إلى تجربة متميزة  
في الغناء للمطرب أحمد  
الطويلة والملاحن أكرم مراد  
الليزان استطاعا انتزاع  
إعجاب الحاضرين .

كما قدم شعراء  
الإسماعيلية نماذج من  
إبداعاتهم مهداة إلي الشيخ  
إمام فاستمع الحاضرون إلي  
الشعراء عبده المصري  
ومدحت منير ومحمد يوسف  
وفى تجربة موسيقية من  
الإسماعيلية قدم الموسيقيان  
ماهر كمال وحسن كامل  
عدداً من أعمال الشيخ إمام  
كما قدم نماذج من تجاربهم  
الخاصة.

ويبقى من القول أن ماجدة  
الونيشي مدير عام نادي  
الشجرة التي نسقت للحفل  
وقدمته قد بذلت مجهوداً  
كبيراً للخروج به في أفضل  
صورة ولم تستطع حبس  
خوفها وتوترها طوال أيام  
الإعداد .. الأمر الذي عوضه  
النجاح الساحق لهذه التجربة  
الوطنية المخلصة.

# نظـر

---

# عشرون خرافة صينية

ترجمة: طلعت الشايب

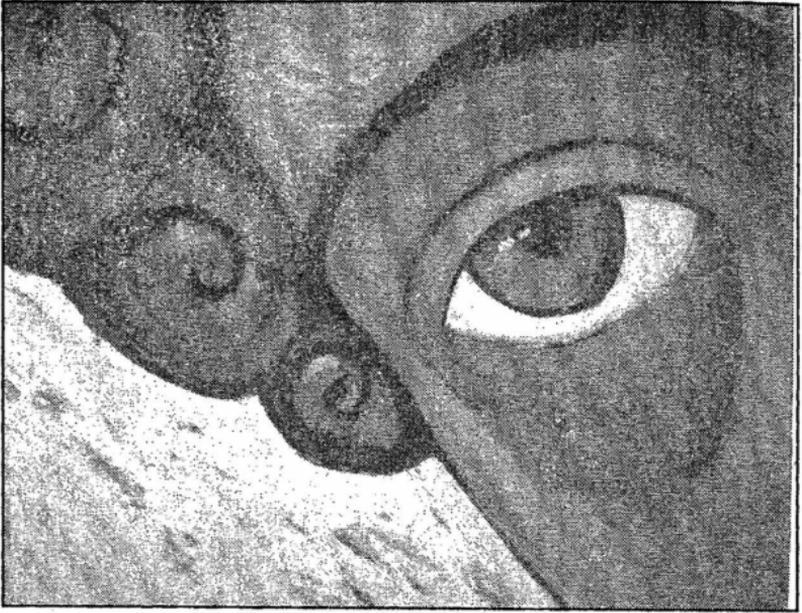
عندما تنطق الطيور والحيوانات بالحكمة!

الخرافة حكاية قصيرة ذات مغزى أخلاقي، تروى عادة على السنة الطيور والحيوانات شعرا ونثرا، وقد عرفت الثقافات القديمة كلها تقريبا ذلك النوع من الحكى الباقى إلى اليوم كجزء مهم من الموروث الشعبى. وربما تكون اليونان - كما تقول معظم المصادر - هى مهد ذلك القالب الأدبى، حيث تنسب أول مجموعة من الخرافات إلى «أيسوب». - القرن السادس قبل الميلاد- ذلك العبد اليونانى الحكيم الذى اعتقه سيده بعد أن اكتشف علمه وذكائه، وبعد أيسوب جاء «فيدروس» و«بابريوس» فى القرن الأول الميلادى، وقد حافظا ولهما على خرافات أيسوب إلى أن ظهرت تعديلات وتوابعات عليها بعنوان «ر ومولوس»، وقد تواصلت شهرة ذلك العمل حتى القرن السابع عشر.

كما توجد مجموعة أخرى شهيرة من الخرافات الهندية هى «البيدياى». من المحتمل أن تكون قد كتبت أو لا بالسانسكريتية سنة ٣٠٠ ق.م، وقد ترجمت نصوص كثيرة منها - شعرا ونثرا - إلى لغات عدة بين القرنين الثالث والسادس عشر، وهى التى ترجم منها ابن المقفع نصوصه المعروفة به كلية ودمنة. ومن أشهر كتاب الخرافات فى العصور الوسطى «مارى دى فرانس» التى كتبت ١٢٠ خرافة شعرية سنة ١٢٠٠م، وبعدها جاء «لا لونتين» الذى يعتبر أفضل كتابها المحدثين، وقد أخذ معظم حكاياته من خرافات أيسوب، ونشر كتابه الشهير Fable Choieses فى ١٢ جزءا (١٦٦٨-١٦٧٨-١٦٧٩-١٦٩٤) ولقد نشره كثيرون فيما بعد من بينهم «أيوستاشى دى نوبل» و«بيجنوتى» و«جون جاى» أما فى روسيا فيعتبر «إيفان كريلوف» أشهر كتاب الخرافة وقد ترجم عددا كبيرا من خرافات أيسوب ونشر ٩ كتب فى الفترة ما بين ١٨١٠ و ١٨٢٠، كما ترجم عبد الفتاح الجمل خرافات أيسوب كاملة وصدرت عن دار الفنى العربى بالقاهرة فى جزءين سنة ١٩٨٧.

وللخرافة فى الصين تاريخ ضارب فى القدم، حيث عرفت شعرا ونثرا، منذ القرن الثالث أو الرابع قبل الميلاد واستخدمت كوعاء أدبى لنقل حكمة السنين عبر مختلف الأجيال والعصور. أما الخرافات المنشورة هنا فهى خرافات حديثة تتبع نفس الأسلوب حيث الحكمة والموعظة الحسنة والدروس الاخلاقية على السنة الطير والحيوان والجماد... بقرة و كلب يتفان على الهرب وفى نهاية الخرافة تكشف لنا أن الملكية والتعلق بها هما سبب كل بلاء وأشجار تتكلم عن دور الفرد فى الجماعة، ضفدع ردى الصوت وأنه شاعر يزين للطاغية أعماله بقصائد أكثر رداءة، قمر يتكلم وصر يتشدد بالحديث عن الكرامة وحمار يسخر من القاضى، وهى مختارة من كتاب «خرافات» للكاتب الصينى «فنج زوفنج» (١٩٠٢-١٩٧٦) والذى كتب معظمها فى الثلاثينيات والأربعينيات مجبرا على استخدام لغة مفنعة ورموز يفضح بها مساوى و ضرور تلك الفترة، كما كانت الخرافة أيضاً شكلا فنيا مناسباً فى فترة «الربيع الأبيض» فى الصين عندما اضطرت رقابة «كومنتانج» الكتاب الصينيين إلى اللجوء إلى هذا الأسلوب. كما يجد القارئ أيضاً خرافات أخرى لكتاب مختلفين نشرت متفرقة فى مجلة «الأدب الصينى» -

النسخة الانجليزية. (أعداد: صيف ٨٦، شتاء ٩٢، صيف ٩٤، شتاء ٩٤)



العين اليمنى لملك ميخائيل - عمر الفيومي

### البقرة والحبل

اتفقت البقرة والكلب ذات مساء على الهرب من الحقل والانطلاق في فضاء الحرية، وفي الموعد المحدد جاء الكلب حسب الاتفاق، وراح يعالج بأسنانه الحبل الذي يربط البقرة بالوتد، ولكن البقرة أثنته عن ذلك قائلة: يكفي أن تفك العقدة، إنه حبل مستين، وأنا أريد أن

احتفظ به، كما أنه كل ما أملك في هذه الدنيا. فعل الكلب ما طلبته البقرة، وترك الحبل معلقاً في رقبتهما... وانطلقا معاً. في الوقت الذي كان الكلب قد قطع فيه مسافة طويلة، كانت البقرة قد توقفت في منتصف الطريق بعد أن اشتبك الحبل بصخرة كبيرة وهكذا كان من السهل على صاحبها الذي كان

يتبعها، أن يمسك بها ويعود بها إلى الحقل مرة أخرى... وفي طريق العودة، كانت البقرة تقول لنفسها وهي حزينة: لقد أخطأت خطأ جسيماً، عندما حاولت أن احتسب بالحبل، إن تعلقى بالملكبة هو سبب محنتي!!

### النجار والغابة

خرج النجار إلى الغابة

بحشا عن شجرة قوية  
ليستخدمها فى البناء،  
تفحص الغابة كلها ولكنه لم  
يجد بغيبته، حيث كانت  
الأشجار جميعا فى نفس  
الحجم تقريبا. وبينما كان  
يفكر فى العودة، لمح فى  
طرف الغابة شجرة ظن أنها  
تفى بمطلبه فقال لنفسه: هذه  
هى الشجرة التى أريد،  
حقا... ليس لها مشيل فى  
هذه الغابة، نظرت الشجرة  
إليه قائلة: أنت مخطئ  
ياسيدى، ربما تكون قد قرأت  
ماكتبه عنا بعض الأغبياء  
الذين يعنتقدون أن  
لاخصوصية لأحد منا، رغم  
أننى أأف فى مؤخرة  
الجماعة، إلا أننى واحدة من  
كل، أنا وغيرى فى هذه  
المجموعة من الشجر، نكون  
هذه الغابة، وفى ذات الوقت  
يمكننى أن أرفع بناء  
بمفردى، فلأن كنت لا ترى  
ذلك خصوصية فلن تجد بيتنا  
شجرة واحدة تنفك، أما إذا  
كنت تعتبر ذلك تميزا.. فكل

شجرة منا متميزة!

### بائع البرتقال

اقتربت السيدة العجوز  
من بائع البرتقال وسألته:  
بلدى؟!

قال البائع: بل سكرى، كم  
واحدة تريدين؟! قالت  
العجوز أنا أبحث عن برتقال  
بلدى، إن زوجة ابنى حامل  
وتطلبه!

هكذا فقد البائع زبونا.

بعد وقت قصير ظهرت  
امراة حامل واقتربت وسألته:  
بلدى؟!

قال البائع من فوره: نعم  
نعم! بلدى لذيذ الطعم، كم  
واحدة تريدين؟ قالت  
السيدة: أنا أبحث عن  
برتقال سكرى، حماتى لا  
تأكل البرتقال البلدى.. ومرة  
أخرى فقد البائع زبونا آخر  
..

إن من يحاول غش الناس  
، لا يغش الا نفسه!

### الضفدع الطبال

قرر ثعبان أن يقف فمسيرة

عربية يد محملة بالبضائع  
كانت تمر على الطريق،  
حاشداً كل قوته لمعركة  
السلب والنهب، ذهب إلى  
ضفدع صديق يطلب  
مساعدته قائلاً: ستكون  
موقعة كبيرة، ولن يتم ذلك  
فى هدوء، ولذا أنا فى حاجة  
إلى قارع طبل شهير مثلك.  
ابتهج الضفدع لاختياره لهذه  
المهمة، وبمجرد أن اقتربت  
العربة نفخ نفسه وبدأ فى  
النقيق بأقوى وأعلى ما  
يستطيع. أما الثعبان الذى  
ملائه تلك الجلبة بالحماس،  
فقد تقدم منتفخاً بالزهو  
والغضب وتقدم فى منتصف  
الطريق لكى يعترض سير  
العربة ويقلبها.. ولكنها  
دهسته وقتلته فى الحال!  
الضفدع الذى لم يعرف بما  
حدث، ظل على نقيقه حتى  
بعد أن كان سرب من الطيور  
قد هبط فى المنطقة وأكل  
أشلاء الثعبان ونظف ساحة  
القتال... أما الطيور التى  
أزعجها النقيق المتواصل فقد  
قررت أن تأكل الضفدع حيا،  
ورغم أنها لم تكن تعتبره  
مجرم حرب، إلا أنها كانت  
تعمل حسب القانون

الطبيعى.... جميع الأصوات  
الريدية، والقصائد الريدية،  
التي تزين للطفاة أعمالهم،  
لا بد أن يتم كنسها معهم!!

### جائزة الطاووس

أعلنت العتقاء عن مسابقة  
فى الحريف لأجمل ريش،  
تتنافس فيها جميع الطيور  
ويمنح فيها الفائز لقب  
«أجمل الطيور» ذاع الخبر  
وجاء الجميع فى الموعد  
المحدد.. الغراب فى الساتان  
الأسود، النورس فى الحرير  
الأبيض، الطائر الصفار فى  
المخمل الذهبى، الطاووس  
فى المقصب الجميل.. الكل  
يريد أن يشارك، والكل يريد  
أن يحصل على الجائزة.

وبعد التحكيم، حصل  
الطاووس على الجائزة  
الأولى.. وهامى العتقاء  
تقلده ميدالية لامعة، تحمل  
عبارة «أجمل الطيور».....

وبينما كان الطاووس يهيم  
بمغادرة المكان، تحلق الجميع  
حواله... سقسق الدورى  
قائلاً: يا أجمل الطيور،  
ريشك رائع حقاً، دعنى أخذ

بعضه لأريه لشقيقتى، ثم  
أنه نزع بعض الريش وطارا!  
وغردت القبرة قائلة: يا  
أجمل الطيور، ريشك جميل  
مشك، دعنى أخذ بعضه

لأمتع عيون شقيقتى، ثم  
إنها فعلت مثلما فعل  
الدورى . وشقسق طائر  
القرقف: يا أجمل الطيور..

ريشك لا مثيل له، دعنى  
أخذ بعضه لأبعث الهجة فى  
نفوس شقيقتى ... وفعل  
الشئ نفسه.... ريشتان هنا،

وريشتان هناك.... لم يتبق  
للطاووس سوى القليل  
القليل.... وعندما حل  
الشتاء، لم يكن هناك ما

يقيه البرد، فهجع إلى جانب  
شجرة وهو يرتعد! سألته  
العتقاء مشدوهة: كيف

أصبح أجمل الطيور فروجاً  
بلا ريش؟ رد عليها المسكين  
.. اتركينى وشأنى،  
مسابقتك لم تجلب لى سوى  
الشقاء والبؤس، فقد نزع

الجميع ريشى عنى....  
وهكذا لم يعد الطاووس  
يتبه جمالاً كما كان من قبل،  
إن ريش الطاووس الجميل

تراه الآن فى أنية الزهور فى  
بيوت الناس، ولا بد أن تمر

سنوات وسنوات حتى ينبت  
ريش صاحبنا مرة أخرى!!

### كرامة النمر

جلس النمر مهموماً يفكر  
فى تلك المصيبة التى حلت  
به، لقد تسللت الفئران إلى  
عرينه لتسرق ما كان يخزنه

من لحم طيبها ذهب النمر  
يستشير قرداً صديقاً،  
فنصحه القرد بأن يقتنى قفا  
يكفيه شر الفئران! هز النمر

رأسه مستكبراً مستنكراً وهو  
يقول: «كيف وأنا النمر؟!  
ألا يعنى ذلك أن ملك  
الحیوانات قد أصبح أقل

مقدرة من قط صغير؟!  
إن ذلك من شأنه أن يحط  
من كرامتى ويقلل من شأنى  
أمام حیوانات الغابة...  
والله لن يحدث ذلك

أبدأ!.....  
ومنذ ذلك الحين، أصبح  
النمر يتعامى عن الفئران  
ويتركها تفعل ما يحولها!

### أنا القمر

قمر مكتمل معلق فى

المساء يغمض نوره الوادي! مسحوراً بجماله وضيائه قال عابر سبيل: ما أعظمك ! إنك أجمل من الشمس التي تنير النهار بينما أنت تنير الليل، أيها الملاك الرائع، لولاك لأظلم العالم! فى نفس الوقت، كان لص كامن فى ركن ما من شاحة جيت ينحلق فى المساء وهو يقول: أغرب عن وجهي أيها الشيطان الرجيم، ليتنى أستطيع أن أستدعي كل سحب العالم السوداء وألقى بها عليك، عليها تمنع إطلالة وجهك الشاحب الذى يقيد حركتي.. عليك اللعنة! فى هدوء شديد قال القمر وهو يتسمم: لست أعظم من الشمس التى أستمد منها نوري، وما أنا بشيطان رجيم يمنع الخير عن الناس.. أنا القمر!!

### ثقة لى محلها

تورط حارس من حراس الأسواق فى قضية، وقبل مشوله للمحاكمة كان قد تمكن من رشوة القاضى بأن قدم له حماراً هدية وجاء

اليوم الموعد فحصل الحارس على حكم بالبراءة، بعد انتهاء الجلسة اقترب الحارس من القاضى وهمس إليه: يعلم الله أننى بمجرد دخولى هذه القاعة، غمرنى شعور قوى بأن العدل أساس الملك، وأنه سوف يأخذ مجراه على يدك! قال القاضى: أنا أتوخى العدل دائماً فى عملى، وعلى أية حال شكراً لشقتك الغالية بى. قال الحارس: العفو ياسيدي، إن ثقتى بالحمار لأشد!

### منطق

عندما شعرت الدجاجة بأنها لم تعد تتحمل الخطر أكثر من ذلك، ذهبت إلى الحيوانات القوية تشكو إليهم الشعلب الذى يهدد أفرأخها، وتطلب منهم أن يقيموا العدل ويوقفوه عند حده. قالت الدجاجة فى ضعف أنظروا إلى عينه وسوف تفهمون كل شئ! زمجر النمر قائلاً: لا خوف على أفرأخك ولاهم يحزنون، لقد نظرت فى عين الشعلب

ومما وجدت فيها سوى الخجل... أو لعله الخوف! ونخر الخنزير البرى قائلاً: الشعلب يفسح لى الطريق كلما رآنى، وما فى عينه سوى التواضع والطيبة وعوى الذئب قائلاً: أعرفه معرفة جيدة، إنه أول من ينسحب عند أى صراع، فى عينه ضعف شديد!

قالت الدجاجة: ولماذا لم ير أحد منكم ما فى عينه من خبث وقسوة!!

قال النمر: أمسكى عليك لسانك، أنا لا أسمع لك بتلفيق التهم ضد الشعلب. وقال الخنزير البرى: إياك والتعامل!

وقال الذئب: كلماتك محسوبة عليك، ومن الخطأ أن يستأسد الضعيف على القوي، تماماً مثلما من الخطأ أن يستأسد القوي على الضعيف!!

### قوار

نقد الماء من مستكشفين فى وسط الصحراء، قال أحدهما: هناك نبع قريب فى

الذئب العجوز وابنه

وجد ذئب عجوز وابنه  
 مأوى لهما وسط الركام،  
 أثناء عاصفة جبلية ممطرة،  
 وبعد أن هزمهما الجوع، لفظ  
 الذئب العجوز لابنه وصيته  
 مع أنفاسه الأخيرة: تذكر هذه  
 الكلمات جيداً... لا تصدق  
 أحداً في أى وقت ولا فى  
 أى مكان مهما قدم إليك من  
 وعود، إعط أنت وعودا  
 كاذبة وتصنع الإخلاص  
 والثقة، سيصبح الجميع ممتنا  
 لك حتى وإن لم تف بهما،  
 استخدم كل السبل ضد من  
 يقف فى طريق بقائك ولا  
 تنس يا بنى، للحظة، أننا  
 ذئاب.

هز الذئب الصغير رأسه  
 فواصل العجوز: لقد دفتت  
 عنزا صغيرة فى أبكة تحت  
 هذا الركام بعد أن شررت  
 دمها، وبعد موتى يمكنك  
 أن تحصل على ماتبقى .  
 ودمعت عينا الذئب الصغير  
 تأثراً وامتناناً لوالده الذى  
 استمر قائلاً: وأوصيك يا  
 بنى بعدد أن أموت، بأن  
 تدفنى فى حفرة عميقة حتى  
 لا تأتى الحيوانات الأخرى

فى نفس المكان، فالتهمه  
 دفعة واحدة!!

مساواة

كل صباح، كان الرجل  
 يأتى بقفص يوزع منه الطعام  
 على حميره، وبمجرد الانتهاء  
 من ذلك، يبدأ الشجار  
 والشغب بين الحمير.  
 الرمادى يقول أن نصيبه من  
 الطعام أقل من نصيب الحمار  
 البنى، والبنى يشكو لأن  
 طعام الحمار الصغير أشهى  
 من طعامه، والصغير يعترض  
 لأن طعام الرمادى سهل  
 الأكل والهضم، لم يكن بينهم  
 حمار واحد راض عن وضعه،  
 وبعد أن ظلت المشكلة تؤرق  
 صاحبهم وقتاً طويلاً، أصبح  
 يحضر قفصاً فارغاً ويتظاهر  
 بأنه يوزع الطعام منه  
 كالعادة. فى البداية خاب  
 أمل الجميع لأنهم لم يجدوا  
 شيئاً، ولكنهم سرعان ما  
 اعتادوا الأمر، قانعين بأنه  
 طالما ليس هناك طعام، فإن  
 أحداً لن يستأز عن  
 الآخر... وهكذا تساوى  
 الجميع!!

أجاء الجنوب، وقال الآخر:  
 بل هناك تبع فى اتجاه  
 الشمال. رغم أنها كانت  
 مسألة حياة أو موت، أصر  
 كل منهما على رأيه. وبعد  
 تفكير وجدل قررا إجراء  
 قرعة فجات النتيجة فى  
 صالح الاتجاه جنوباً..  
 ولكنهما لم يجدا شيئاً  
 هناك. وقبل أن يلفظ أنفاسه  
 الأخيرة، قال أحدهما: أنا  
 آسف، لقد أخطأت، وصمت  
 الثانى لحظة ثم قال: ومن ذا  
 الذى يستطيع أن يجزم أننا  
 كان على خطأ... ربما كان  
 علينا أن نفرق قبل ذلك يا  
 صديقى!!

الأسد والحمل

لحظه العاثر، وقع حمل  
 لطيف فى قبضة أسد هصور،  
 بكى الحمل مستعطفاً فرق له  
 قلب الأسد وقرر أن يتركه  
 وشأنه. معتقداً أن الأسد  
 الطيب قد أحبه، بقي الحمل  
 فى مكانه على أمل أن  
 يتخذه الأسد إبناً له...  
 ولكن الأسد الذى عاد من  
 جولته اليومية، وجده هناك

صغيرة، ولكن انظري إلى ذلك الكبير على الحائط، هذا دليل على أنهم مخطئون. ردت الذبابة بدهشة لا تخلو من ارتياح: وهل أنا كبيرة فعلاً إلى هذا الحد؟!، ولكي تتأكد من ذلك، طارت في اتجاه الحائط ببطء لكي ترى نفسها عن قرب.. لحظة.. وانكمش الظل! قال المصباح في وقار: وأسفاه، لم لا تشقين بكلمات مخلص أمين؟ إذا كنت تريدين رؤية حجمك الكبير عليك أن تنظري من مكاني.. وإلا فأنتك تظلمين نفسك! عندما سمعت الذبابة ذلك استدارت لكي تطير نحو المصباح... لكي يكبر ظلها ويكبر.. مدت شعلة المصباح ذراعها نحوها بدفء وحنان وهي تقول: أقسلي يا حبيبتي. اقتربي مني...! اقتربي! نظرت الذبابة حولها فرأت ظلها على الحائط كبيراً مثل صحن مستدير، وعندما غلبها الانفعال، ألفت بنفسها في أحضان الشعلة، انتفض الضوء في لحظة خاطفة، ثم عاد إلى

وابتسم قائلاً: ياله من مخلوق كثير النسيان! ألم يتذكر أننى لا أكل الخضروات، فليكن الكرب من نصيبك يا عزيزتى. وبكلمة شكر قصيرة، التهمت العنز الكرنيتين، وعندما همت بمغادرة المكان، وجدت النمر يسد عليها الطريق وهو يزمرجر: لقد أخبرنى صديقى الثعلب فى رسالته بأنك هدية عيد ميلادى؛ فكيف إن تركتك أمتع نفسى بالهدية!؟ وانقض عليها ليكسر رقبتها بقضمة واحدة... إن الجشعين فقط هم الذين يغفلون عن الأخطار الشديدة!!

#### الذبابة الصغيرة والمصباح

المصباح الصغير مشتعل، وخيط دخانه الرفيع يتأرجح فى الهواء... ونحوه طارت ذبابة صغيرة مادة ظلها الكبير على الحائط الأبيض، تراقصت شعلة المصباح وأشارت إلى ظل الذبابة قائلة: يقول الناس إنك

وتنهش جسدى وعده الصغير بأن يفعل كما أوصاه.. ثم مات الذئب العجوز. استمرت العاصفة العاتية.. ولم يتوقف سيل المطر، وعندما أوشك الصغير على الموت جوعاً، مزق جسد أبيه والتهم جزءاً كبيراً منه.. لقد كان يعرف جيداً أن العجوز يخدعه، وبالطبع لم تكن هناك عنز فى الأيكة، وأن يلتهم أبيه ميتاً لكي يظل هو على قيد الحياة، دليل على أنه ذئب حقيقى!!

#### هدية للنمر

ابتاع ثعلب كرنيتين، وطلب من العنز أن تحملها مع رسالة، هدية إلى نمر صديق كان يحتفل بعيد ميلاده، راحت العنز التي كانت سعيدة بهذا التكليف تفكر وتفكر... النمر لا تأكل الخضروات، ولا بد أن الكرب سيكون من نصيبى وعلى وجه السرعة، وصلت العنز إلى عرين النمر وسلمته الرسالة والكرنيتين. قرأ النمر رسالة صديقه الثعلب

توجهه السابق، اختفت الذبابة، واختفى الظل، فابق بعبيدا عن أولئك الذين يببالغون فى تصويروك... لغرض فى النفس دفين!!

### الجرادة الرمادية والجرادة الخضراء

فى بقعة من حقل القمح الناضج، كانت تعيش جرادة رمادية اللون، وفى مكان قريب، كانت جرادة خضراء اللون تعيش وسط الحشائش، وذات يوم قفزت الجرادة الرمادية قفزة هائلة لتجد نفسها وسط الحشائش، وبمجرد أن هبطت هناك سمعت من يقول: من أنت؟ وماذا جاء بك إلى هنا؟

تلفتت حولها فوجدت الجرادة الخضراء أمامها..

«أنا جرادة رمادية، أعيش هناك فى حقل القمح القريب، جاءت قفزتي كبيرة فسقطت هنا... على آلة حال، أنا أسفة! ثم أنها تأملت مضيقتها ذات الرأس الأخضر والجسم الأخضر والجناحين الخضراوين مثل لون الحشائش تماما، ولم

تملك إلا أن تعجب بكل ذلك، ثم أنها نظرت إلى نفسها، إلى لون جسمها الشاحب مثل الرماد وأدركت كم كانت قبيحة! خجلة من نفسها، قفزت عائدة إلى

حقل القمح حيث تعيش!

وفى اليوم التالى، شوهدت الجرادة الرمادية تتسلل مرة أخرى نحو الحشائش، كانت تحاول أن تحك نفسها فى الحشيش، ونجحت فى أن تصبغ جسدها باللون الأخضر الجميل... نظرت إلى نفسها معجبة، ورقصت سعيدة بما فعلت، وقفزت عائدة إلى حقل القمح!

وعندما ظهرت بثيابها الجديدة أمام بقية الجراد، انقض عليها من الخلف فرس النبى ذو اللون البنى... لقد كانت ثيابها الخضراء الجميلة سببا لموتها، بعد أن كشفتها لأعدائها!!

### الحيوانات الأليفة وصاحبها

قط أسود وأرنب أبيض، ماهران ولكنهما شرهان،

دائما يسرقان الطعام من المطبخ. ذات يوم، اشترى صاحبهما سلة من السمك وسلة من الكرنب وراح يبيح عمن يحملها إلى منزل عمه. قال القط: أنا أحمل

السمك، وقال الأرنب وأنا أحسمل الكرنب! ولكن صاحبهما لم يكن غبيا إلى ذلك الحد، فهو، على الأقل، يعرف أن القط يحب السمك والأرنب يحب الكرنب.. لذلك رفض عرضهما... قال القط: دعنى إذن أحمل الكرنب، وقال الأرنب: وأنا السمك، فكر الرجل مليا، الققط لا تأكل الكرنب والأرنب لا تأكل السمك..

فعلا إنهما يريدان مساعدتى هذه المرة! سعيدا، مطمئنا، عهد إليهما بالهدايا لحملها إلى منزل عمه، ولكن ما لم يكن يتصوره أنهما سوف يتبادلان السلتين فى الطريق! ها هو الأرنب يأكل الكرنب، والقط يأكل السمك... ويضحكان من صاحبهما...! إنهم حقى.. أولئك الذين يحسدون الأخطار المباشرة ويفغلقون عن غير المباشرة!!

حوض الاستحمام المسحور

ارتطمت سن المحررات بجسم صلب، ليكتشف الفلاح حوض استحمام مسحور اكان مدفونا بالأرض، إن أنت ألقيت فيه بشمرة كستناء صارت مائة ثمرة وإن ألقيت فيه بعملة فضية صارت مائة مثل... وهكذا الأمر إن أنت ألقيت فيه بأى شئ!

فرح الفلاح بهذا الاكتشاف العظيم الذى يمكن أن يعوله وأسرته مدى الحياة، وعندما وصل الخبير إلى صاحب الأرض جاء مسرعاً وهو يقول: لقد وجدت هذا الحوض فى أرضى أنا وهو ملكى، واستولى عليه من الفلاح الأجير، وقبل أن يمر وقت طويل سمع عمدة القرية بالخبر فجاء مسرعاً وهو يقول: هذا الحوض اكتشف فى أرض تحتم إدارتى، وبالتالي فهو من نصيبى، وأرسل أعينـرأته وصادروه..... وصل الخبير إلى الملك الذى أعلن على الملأ أن كل بوصة من أرض البلد ملك له، وعليه فإن

الحوض المسحور من بين ممتلكاته كذلك.. وهكذا انتهى المطاف بالحوض إلى الملك الذى أفاد منه كثيراً، فتضاعفت ثروته وتضاعفت، ففكر الملك طويلاً، ثم إنه كان يخشى أن يسرق أحد ذلك الحوض، فقرر أن يكتشف سره لئى يستطيع أن يحتفظ به.

قفز الملك إلى داخل الحوض وراح يتفحصه جيداً ولكنه لم يجد بداخله شيئاً، وبمجرد خروجه من الحوض، حدث شئ مثير.... لقد خرج وراه ملك آخر، ثم ثان فشالت فرابع وهكذا حتى أصبحوا مائة..... جمعهم مثل الملك الأصلي تماماً، تسابق الجميع للاستيلاء على العرش وتدافع الجميع نحو القصر للاستيلاء على الملكة والثروة والمحظيات والجسوارى..... وراح كل منهم يصدر أوامره!

إن فأرين لا يمكن أن يعيشا فى جحر معا، فكيف يمكن أن يتحمل العالم كل هذا العدد من الملوك؟! كان لايد أن يحارب الجميع الجميع، شكل كل منهم

لنفسه جيشاً يحاول به أن يخضع الناس لحكمه ويستولى به على المدن ويضم الأراضى إلى ملكه بالقوة.... وفى النهاية دبت القوضى فى جميع أنحاء البلاد.....

إن أحدا من الملوك لن يسمح أحدا، كانوا جميعاً من نفس العجينة، كانوا مائة مثل لافرق بين أحدهم والآخر.....

فى ركن قصى، كان الفلاح الأجير الذى اكتشف الحوض يتنهّد حسيراً وهو يقول: ليتنى مت قبل هذا، إن رغبة الملوك فى السيطرة والتفوذ والتملك عصبية على التحجيم..... وكل منهم على استعداد أن يخوض قتالاً، حتى مع طففه... إلى النهاية.

بعثان الزهور

العجوز الذى كان معروفًا بحبه للزهور، والذى قضى ذات مرة عامًا كاملاً وهو يبحث عن أصناف فريدة وجديدة منها، عند عودته



تفصيلاً من وحى «ثالث» رويلون

لا تخشى شيئاً سوى فساء  
ابن عرس، جرب ذلك، إن  
الرائحة النفاذة عندما تهزم  
أحدهم، سوف يجعله يتمدد  
أمامك لا حول ولا قوة ولا  
أشواك، وتصبح بطنه الطرية  
جهازاً أمامك للأكل! طرب  
ابن عرس لتلك المعلومات  
وسرعان ما طبق ذلك على  
القنفذ الذى كان- فعلاً-  
أكلة دسمة له.. وبعد ذلك  
أكل جميع القنافذ...  
أحياناً.. يدفع المرء ثمناً  
باهظاً لأعماله الخرقاء....  
يدمر أصدقاءه.. ويدمر نفسه  
أيضاً!

القنفذ لذيد الطعم، وظلت  
الفكرة تلح عليه فيسيل  
لعابه. ولكنه عندما كان  
يلتقى أحدهم، كان القنفذ  
يتكلم على نفسه ويتحول  
إلى كرة تغطيها الأشواك  
المدببة النافرة!

ولم يكن ابن عرس  
ليستطيع أن يلمسه، ولذلك  
كان ينصرف حزينا محسورا!  
و ذات يوم تشاجر قنفذان  
وتخاصما، فقرر أحدهما أن  
يوقع بالآخر فذهب إلى ابن  
عرس وقال له: هل تريد أن  
تذوق لحم القنفذ؟ إن الأمر  
لغى غاية السهولة، وها أنذا  
أفضى إليك بسر... القنافذ

ذات مرة إلى منزله، وجد  
جمعا من الناس يتحلقون  
حول زهور الشمس الجميلة  
ويبدون إعجابهم الشديد  
بها. العجوز الذى كان  
معروفا بحبه للزهور دخل  
إلى منزله مسرعا ونادى  
الخدام: هناك زهور رائعة  
خارج البوابة وحولها جمع  
من الناس، إذهب واعرف لنا  
من صاحبها وسوف أشتريها  
منه مهما كان  
ثمنها....أبتسم الخادم  
وهو يقول: « إنها زهورك  
ياسيدى، لقد نمت واستطالت  
بعض أفرع المشمش من خلال  
فتحات السور»، مدهوشا،  
دخل العجوز الذى كان  
معروفا بحبه للزهور إلى  
حديثه، ليكتشف أن مقاله  
الخدام كان صحيحا، فتنهد  
قائلا: لا بد أن يكون قد  
أصابنى الخرف، زهور  
المشمش كثيرة فى  
حديثتى.... كيف سحرتنى  
تلك الزهور إلى هذا الحد؟!

### ابن عرس والقنفذ

سمع ابن عرس أن لم

# صورة ليست من الطائفة

نعمات البحيري	المدينة	"المدينة"
"امرأة"	إلا بمعالم الطريق..	معالم الطريق إليها مستشفى لعزل الأوبئة وأخر للأمراض العقلية ومعسكرات لتدريب الجنود ومقابر للصدقة لاتعرف من الزهور سوى الصابر الوحشي لكن المدينة جميلة حقا فالعمارات ذات نسق واحد أبيض مبنية فوق ربي متدرجة الارتفاع والاحضار والشوارع أسفلتية رجة والفضاء يمنح العيون آفاقا أخرى للنهار لكن السكان القليلين يسيرون في نهاية الخط تحت عباءة الظلام يسدون رغم اختلاف اتجاهاتهم في السير والحياة وكانهم مندمجون. والظلام فوقهم مثل حشرة كبيرة مذكراتهم لا تحتفظ من
أين هي الآن المرأة التي جاهدت من أجل التخلص من غطيظ حماتها في الغرفة المجاورة واختلافهما معا عند الحكم على أتفه الأشياء وغيره حماتها حين يغلق عليها وزوجها الباب هي الآن تسكن إحدى شقق المدينة مصممة على شكل متاهة تهجرها في النهار وتعود مع كثيرين أول المساء يسيرون مثل قطيع مشتت هي الآن تجاهد من أجل التخلص من المدينة.	"كائنات"	
	كثيرا ما. أراهم مثل كائنات مبتذلة يحتكرون الصمت والجهامة وليس هناك من طريقة لقطع السأم سوى الانصراف المياغت فلا تزال المدينة بالنسبة لي مثل سجن كبير أو مكان للتكفير عن ذنوب ما قبلها وعائلات الكلاب تستبيح الطرقات هذا المساء أرى القمر يسهر ليهدهد قلوب الوحيدين مثلي بألياسوا فالضوء قادم..... والماء قادم..... والبشر قادمون..... وعربات مكافحة الكلاب.....	
"البيت"		
البيت في مدينة بعيدة يبدو مثل وردة وسط هواء		

تنظر إلى زوجها وفى  
عينها صمت وكلام  
تقول: أتريد أن أغنى لك  
وإذا بها تصرخ فى كل  
أرجاء الشقة الجديدة  
ذات الأثاث القديم  
ثم تنهاوى إلى جواره  
فالحلأ خارج الشقة بلا  
أذنين..

سلك

زوجها والجار ينظران إلى  
الحلأ والظلام من الشرفة  
وهى تتسائل عن سر عدم  
اصطحاب الجار لزوجته  
وحين يثنى الجار على  
سلك النوافذ والشرفات  
ذلك الذى يحجب الذباب  
والناموس  
تكون هى فى زاوية البيت  
تسابع ناموسه وهى تمد  
بساقها  
لتخترق سلك الشرفة ثم  
تراها وهى تمد الساق الأخرى  
ثم الرأس والجناحين  
فهى الأخرى تشتاق إلى  
البشر...

تحية الصباح

على من ألقى تحية

مدينة جديدة تقع على هامش  
الدنيا  
ومحاطة من كل جانب  
بمساحات من الصحراء  
ومعسكرات تدريب الجنود  
فى زوايا المعسكرات أبراج  
زجاجية، يقمع بها عساكر  
يهاجمون الحب كلما دخل  
المدينة

فهم يرقصون عراة  
ويغنون أغنيات تخدش  
الحياء..

جارية

فى الليل حين يقعقع  
صوت الظلام  
مثل طقوس وثنية لإله  
الصمت  
تتخلق وحشة غريبة  
وتنظر زوجة فى وهن إلى  
زوجها وكأنها تقول له  
« تكون عينيك أجمل  
حين لاتنظر إلى شفتيها أو  
صدرها أو... »  
فهى جارتنا الوحيدة  
وليس بالمدينة غيرها.. »

أغنية

تأتى من الغرفة الداخلية

مازالت المدينة بلا زرع، أو  
عصافير أو ققط  
وبلا تليفون أو أتوبيس أو  
بشر  
وبلا صندوق بريد أو كشك  
لبيع الخبز  
دعونا إذن نعيش حياتنا  
هى وحدها ملك لنا...

الطريق

الوقت ليلا والطريق إلى  
البيت شريط أسفلتى نحيل  
ويضعة أفراد متناثرين  
كل يأتس بظل الآخر  
عبر ارتفاع الصمت  
لمساحات الصحراء  
أحلم أن تبني حديقة  
ومدرسة  
ومقاعد حجرية بمظلات من  
شجر  
وفى الطريق كشير من  
البشر

هجوم

ليس ثمة ماهر أكثر  
وحشة من جمع قليل يسكن

عربات الكلاب فى الأحياء  
الأخرى  
تدخل المدينة فرادى  
وجماعات  
يتكاثرون فى الشوارع  
المغطاة بالليل  
يحصون أنفسهم من طفل  
صغير  
ما زالت عظامه مثل عظام  
دجاجة

### حانوتى الحى المجاور

الآن فقط عرفت علة  
وجودى فى هذه المدينة  
انها محض صدفة  
كان ميلادى أعجوبة  
تماما كما سيكون موتى...  
بدايتى.  
فليس هناك من يدعى أن  
لديه تلك المهارات التلقيفية  
إلا الحكومة  
وموظفها الذى كتب شهادة  
ميلادى وصك دخولى  
لمدينة  
الآن فقط أقول إن حانوتى  
الحى المجاور مدين للحكومة  
بثرائه الفاحش.

عريستها  
هكذا رأيتها حين جاءت  
الآن تتخطى بين الجدران  
وتنتقل بين النوافذ  
والشرفات  
وتذرع الطريق الأسفلتى  
جبهة وذهايا  
أراها تدق بابى لتسألنى  
عن بصل  
ثم تؤكد أن لديها الكثير  
منه.

### "الشوارع"

المدينة ذات شوارع بلا  
أسماء  
ويلا شجر أو بشر  
عدا ذلك الشاب العجوز  
الجالس ينتظر عروسه  
الشمطاء  
التي يضطر مرهقا لتقبيل  
يديها كل مساء  
ينتظر مسئول الأمن فى  
المدينة  
ليلقى عليه تحية المساء  
وهولاء يملك من الأسلحة  
إلا هراوة  
ومن المؤكد أن الحب مفقود  
فى تلك المدينة  
غير أن الكلاب الفارة من

الصباح  
والنوافذ مغلقة والشيخ  
مغبر  
مغلق على الصمت  
وعائلات من الفئران  
على من ألقى تحية الصباح  
على الصقر الذى يتربص  
بعصافير شرفتى  
أم الفأر الذى يرقب نباتات  
حديقتى  
أم الغراب الذى يتحرش  
ببمامة وحيدة  
أم الحدأة التى تطير ثم  
تعود برفاقها  
أم العامل السودانى طويل  
القامة الذى يتوارى من  
رئيسه الصينى.  
أراه مثل عملاق يخشى  
فأرا  
أى صباح هذا الذى أبدده  
بالتحيات  
تقول أُمى "سنة الخسارة  
فايدتها نومها"  
وها هو الصبناح يغادر  
المكان شيئا فشيئا  
أشد الغطا على الجسد  
والعمر.  
"عروس"

جاءت للمدينة تتعلق بذراع

# أرصد تحولاتي وأعرف موتى

إسحق روجي الفرشوطي

بدء

لكنني لم أستثبل، شريت رغم غمزق خلقي  
فصرخت في سوسن "ضحكتي عليّ يا فاجره  
الصبّار الواد بيرضعه زى العسل" أردت أن  
أصرخ "الصبّار مر.." كبل لسانني من وسوس  
في أذني "من الآن تشرب الكأس حتى  
المنتهى"

هالة

أجلس وحيداً وسط الصحبة/ في دار  
العرض السينمائي في الشارع أسير لا أرى  
إلا خطواتي المرسومة على الأرض/ القس  
الورع خبا بضاعة الرجل الباشا كي لا يدفع  
الضرائب/ صديقي أشار إلى مخاطباً الجمع:  
أصلبوه/ صرخت حبيبتني قص شعرك كي لا  
تصير مثل المجاذيب/ اليساري ترك اليسار  
والمستقل استقل عني/ في حديث صحفى  
تبرأ القاص الكبير عن كل ما كتبه إبان  
المرحلة السابقة/ أستاذ اللغة رفض كلمة في  
إذاعة المدرسة عن أمل دنقل لأنه - من وجهة  
نظره - كاسفر/ أبي دس في يدي ثلاثة  
جنيهاً ذهبية وقال: رُوج اختك ثم مات/  
شريت من ماء الظلمة التي تتوسط دارنا  
فأحسست بالمرارة تستقر في جوفي.  
كدت أصرح فكبل لسانني "أنت ما زلت  
غضاً"

قرنفتلي تعطى للقهوة طعماً جديداً، للشاي  
الشذى.. شربتها فحملت وترنحت.. اعتراني  
الخوف والرعب..

ما للجمال مشيها وثيدا أجد لا يحملن  
أم حديداً

ما للجمال تدوسني، تجعلني مرسوماً على  
الأرض كخف يخافه الصغار.. يحطمه  
الكبار.. لماذا حين رأيتي حبيبتني القرنفية  
خافت وجلست في آخر مقاعد العرض؟ أنا  
الذي جتتها صارخاً زمليني زمليني فقد  
ذبحني رفيقي وتركتني أمي أرضع من ثديها  
الصبّار دون أن يحن قلبها العصفوري لي..  
أختي تقارن بين الشباب المدفون في أحد  
الأدراج بالمجلس المحلي وبين العجوز الذي  
سيختم أوراق أخى كي يجد فرصة العمر في  
بلاد ذهبها خالي منذ ربع قرن وشرب من  
نوقها وسألته النصيحة فقال لي: ماء حلوان  
أذهب واشرب فذهبت وشريت فوجدته  
أسمتياً فما الذنب الذي جنيته حتى أصاب  
بحصوة في الكلى ويدوسني الجمل.

- وصد

لفظتني يا فرج أمي على سلالم منزلنا  
فوسوس الشيطان في أذني وقال: كن  
متمرداً.. لا صلوات الكاهن تجحت ولا  
معمودية الماء في كنيسة الأنبا بولا  
استطاعت أن تخرج هذا الشيطان من عقلي،  
وضعت أمي الصبار على حلمتي ثديها كي  
لا أقبل اللبن من شدة المرارة التي أستحلها

وهو

سرت من أمامه / فى آخر مرة بصق فيها  
كدت أفقد أعصابى وسوس القوى: "صبراً  
أنت فى الربع الأول"  
شيطانى مسالم وضعيف

وهو

نعم أنا ابن المرجوم التقى الورع الذى لم  
يسمع له أحد حساً فى شارع طوله ألف متر  
وحتى آخر يوم له لم يفتح النافذة التى تطل  
على حوش جيراننا وهو الذى أوصانى أن  
أذهب كل أحد للكنيسة كى أصلى فلا  
أرتكب المعاصى وغرس فى حب الخير.. كما  
أوصانى بأحمد البقال خيراً ولست عاقاً كى  
لا أتفد وصاياه، فها أنها مثله لا أفتح نافذة  
منزلنا.. أذهب للقداس كل أحد.. أسمع كلمة  
الرب ولأنتى متعلم فأنأ أقرأ الانجيل بانتظام  
وأنفذ كل وصاياه.. أشتري الشاي والسجائر  
والمسلى من أحمد البقال، لكن القس الورع  
طردنى من بيت الرب واتهمنى بالكفر بعدما  
قال لى: "يا ابن الكلب غضب الأب من  
غضب الرب" لم يكن يقصد أبى بالطبع فهو  
يعلم أنه ميت.. كدت أغضب فوسوس لى "لا  
تغضب فهو لا يقصد" شيطانى منافق.

تحول

سبني ابن الكاهن بأمى فلطمته ولم يحول  
خذه الأيسر، رأتى الكاهن فضربنى على خدى  
الأيمن فحولت له الأيسر فلم يثمالك نفسه  
حين وجدنى خاضعاً فعجبنى كما تعجب أمى  
الدقيق المتخمر، غبت فى دوامة الركك  
واللطم.. حين أحسست بخطوات الجمل  
تقترب تدرجت كاسطوانة على الأرض حتى  
وصلت منزلنا، سمعت أمى / خالى / عمى /  
أصدقائى/ العامة من الناس / الجميع

لفظتنى يا منزلى للصاغة.. كنت أضع  
ثروة أبى فى مائة قطعة قماش، أفك واحدة  
فتواجهنى الأخرى حتى سال العرق من وراء  
أذنى أمام الصائع فظتنى سارقاً جاء بحيلة  
جديدة.. طال صبره واحتماله، تناول منى  
الثلاثة جنيهات الذهب والذى يتربع فى وسط  
كل جنيه منهم الإسكندر الأكبر. قال هى  
ثلاثمائه جنيهه بكل الطرق والحيل الممكنة  
واللا يمكنة هى الثلاثمئة جنيه.. الولد الذى  
أحب أختى يريد غرفة النوم كاملة وإلا لن  
يدخل بها وتصير عانساً، أخذت المبلغ بعدما  
قال لى الحقيقة إن أبى اشتري الواحد منها  
بسبعة وتسعين قرشاً ونصف، ذهبت النفس  
الإمارة بالسوء إلى كتاب "كيف تصير  
مليونيراً" حين مدت يدى إليه وسوس لى  
"احترس الكأس ما زالت مملوءة"..  
ضحكت فشيطانى طيب ومقتصد

هالة

غرفة النوم بألف جنيه/ أختى عمرها تسعة  
عشر عاماً/ القادم من السعودية عمره تسعة  
وأربعون عاماً/ الفتى الذى أحب أختى  
وأحبته موظف فى المجلس المحلى/ البيت  
المتهالك يشد طرف الحبل/ الطرف الثانى  
يشده الكون كله/ مزق فى المنتصف/ أشاهد  
كى أصفق للفتانز/ أمى تقول إنى ظالم  
"لأنتى لن أحدد بدقة من سيفوز فالمزق فى  
المنتصف/ أهيم فى الشوارع فلا أرى  
خطواتى بل خطوات الجمل/ أمى تقول تقدم  
الجمل/ أختى فرحة بهدايا العجوز/ أمى  
تزغرد/ أحنى منتش بعقد العمل/ الفتى  
الذى أحب أختى يبصق على الأرض كلما

جلس أمام المائدة قام بمتعضاً دون أن يمسسها. وصرخ طالباً طبق فول بالزيت والليمون وسر في أذن أمي قائلاً: من الأميرة التي طلبتني للزواج فور عودتي.. هكذا قالت لي بعدما وزع الهدايا وعلمها كيف تدبر الفيديو بالريموت كنترول، حين سألتها عن أحوال أختنا أخبرني أنها غير سعيدة وتقوم بالدعاء علي لأنني زوجتها دون أن أتقضى الحقائق فأنا رجل البيت بعد المرحوم التقى الورع.. كدت أفقد الوعي وأسب المرحوم في مشواه لكنه وسوس في عقلي "كن مؤدياً".

#### هالة / تحول

هل لي أن أتباهي بالدشداشة التي جاعني بها أخی الأصغر/ شعر رأسي / أظافري/ لحيتي/ كل شئ في جسدي استطال حتى سيجارتي لي ثلاث ساعات أشرب منها ولا تنتهي/ ذهبت إلى حبيبتي كي تعد لي الشاي بالقرنفل.. ارتعبت من منظري المخيف/ قلت لها هيا إلي السينما ابتعدت قلت لها زميني زميني فأغلقت علي نفسها غرفة الجلوس خرجت للشارع الممتد وجدت صديقي الوحيد يكلم جمعاً من الرفاق "أخوه حيوديه المستشفى" صرخت متمرداً "يارب إن شئت أن تعبر عنى هذه الكأس فاعبرها لتكن إرادتك لا إرادتي.."

لطمني القس الذي كان يسير. صدفة "حتعملي فيها شهيد" خببت في الدشداشة ف وقعت علي جانبي الأيسر، انفجرت زجاجة حادة فيه فخرج ماء ودم.. واجهني الجمل بخفه ابتسمت.. ضغطني في قلب شارعنا الممتد.. في الصغار رعباً.. صرت علامة لا ترعب أحداً.. لكنني سمعته يوسوس لي.. لماذا تجرعت ما تبقى في رشفة واحدة...

يطالبونني بالاعتذار.. كدت أقتنع بعدما قالت أمي "خذ بركتهم وابتعد عنهم.. لكنه وسوس في.. الكأس لم تنته بعد.. لا تعتذر ابتعد عنهم وأنت في غنى عن بركتهم..  
« شيطاني شيطان »

#### وصف

ورزقتني بالبت الجميلة وأعطيتني قوة تحمل دموعها.. هب لنا يا سيدي بيتاً صغيراً وسفرة مستديرة نأكل عليها بيضاً وسمكاً ولبناً ونشرب التمر هند في نهاية إرسال القناة الأولى.. هكذا قلت لحسالي فاستدعي لي الطبيب علي الفور الذي وضع في فمي ترمومتراً لقياس حرارة جسدي.. كدت أسب خالي والطبيب وكل من في البيت حتى بنت خالي حبيبتي القرنفلية.. فوسوس في عقلي "اصبر الحمال والدا لا تتهور فأنت يتيم الأب"!!!

#### هالة

بنت خالي تأتي لي وتطالبني بملاطحة لي عليه.. حلاقة الذقن/ قص الشعر/ تقليم الأظافر/ عدم القراءة/ الامتناع عن التدخين نهائياً/ شرب الشاي والقهوة بالقرنفل/ عدم زيارة بيوت الناس الذين ليس لديهم غرفة للجلوس/ السير في الشارع بهدوء تام كالنسمة/ إلقاء السلام علي جميع من أصادفهم سواء أعرفهم أم لا/ البعد عن الجمل بمقدار مائة خطوة علي الأقل/ عدم دخول السينما إلا معها/ كدت أسبها بعد كل هذه الفرمانات فوسوس في عقلي "لحمك ودمك".

#### وصف

جاء سعيد من السعودية سعيداً ولأنني أخوه الكبير فقد استقبلته في المطار، استندت مائة جنيه كي أجهز وليمة تليق به.. حين

# بازلت

## مصطفى الناعى

الذكريات الحزينة عندما تشم رائحته؟ حتى أنك ملت بأنفك عليه كى تعرف سر هذه الرائحة.. لكم عاجلك العم يحيى بالإجابة: "تأخذ زيت الكريزوت لتقاوم عوامل التعرية والتشقق" قال ذلك وتخيلت الرائحة بقوة أكثر. تحب أن تشمها عبر "الراكية" التى يصنعها عمال الدريسة كى يشربوا عليها شاي الصباح أو شاي راحة العمل من نقل تحويلة أو قضيب من أثر حادث.. والآن.. وفى تلك اللحظات التى تتأمل فيها أحجار البازلت وهى تنزلق عبر عربة البضاعة المصنوعة بنظام خاص كى تسقط تلك الأحجار بجوار القضبان والفلنكات.. وأنت بالقاطرة تسير ببطء شديد لتنزلق هى لتصنع أكوماً وكأنها "قناية" مياه حتى أنك دهشت جداً عندما رأيت يلمع بلونه الرمادى وهو مصقول بحافته المديبة وأنت فى غرفة القيادة تنظر للغروب عبر أشجار نخيل شط الترعة المقابل.

لكنك الآن استوعبته فى رأسك وهو راقد بجوار الفلنكات الجديدة والقضبان الحديثة والتربة النظيفة التى أسفل

حقاً!! هو الحجر!! الصخر!! الجبال التى كنت أراها هناك عبر طول النظر.. الجبال ذات اللون الأسود الحاد (وهل يمكن فعلاً أن تكون تلك النتوءات التى كنت تعبر بجانبها عبر شريط القضبان الوحيد!) وأنت تراها فى عمق الصخر وعبر تجاويفه ذات الملمس الحاد، أنت شاهدت الصخر. والآن هو يتساقط ليصبح كومة بجانب الشريط الصدئ لكنه لا يبقى وسط الفلنكات الخشبية ذات اللون البنى المائل للون القهوة. ما أجملها وهى خالية من الأتربة عريضة متساوية وبينها الفراغ والأرض أسفلها بلون الطين.. أنت تعشق الفلنكات التى نظفت تماماً من أي عشب متعلق بها أو اتساخ.. أنت رأيت الفلنكات وهى مازالت فى حزمته مربوطة ومتراصة بجانب بعضها البعض فى عربة البضاعة القادمة من ميناء الاسكندرية. ولقد أمعنت النظر فى واحدة منها، ولمست بأصبعك تلك الشقوق الصغيرة الممتدة بطول الفلنكة غير مصدق أن هذا الخشب عندما يحترق تخرج رائحة دخان تسكرك.. أنت تتدهش من رائحة الدخان تلك - من أين تاتى هذه



جسد استولت عليه كل الرغبات.. لم يعرف كيف يروض هذا الجسد بنزواته.. خيل إليه أن قلبها هو جسدها.. ولكنه.. ويا للأسف فتح نهر دمانها بسكين شقها نصفين في لحظة أمام الصديق العشيق.. كم كان دموياً وعاطفياً.. لآخر لحظة حتى وهو يموت.. قال الضابط: "أخذته نوبة هيجان لم يحاول الحرس أن يطلق عليه الرصاص.. كان هادئاً طوال سجنه.. لماذا جاءته هذه النوبة؟". كان الضابط يتساءل.. ولكن إخوتى لم يعطوه إجابة.. وهو لم يعرف - أي الضابط - معنى.. أن يصيح.. أى أخى.. بين القضبان.. هو أى الضابط.. لم ير امرأته تلك ولن يرى مثلها أبداً.

"يا أaaa... دين النبى" .. هل تحول وجهه الجميل فى لحظتها تلك لقطعة من الدماء؟ لتنتفح الرأس ليصبح هذا العقل القوى مجرد كتلة حمراء على تلك الصخور اللعينة! أنا لم أحاول أن أرى جثته - الوحيد من دون أخوتى لم أقر على رؤية جسده - كم كان جميلاً فى يوم عرسه.. وهو يعشق الحياة.. وهم - أخوتى - لم يروه وهو يقفز من فوق الجبل.. هذه الكتل الصخرية البعيدة التى كنت تشعر بقوتها الأبدية عبر ضباب الصباح.. وكانت عيناك لا تشبعان من رؤية انحدار الجبل وهو يختلط مع اللون الأزرق والرمادى لحظة غياب الشمس خلف سحابة.. لكنك..

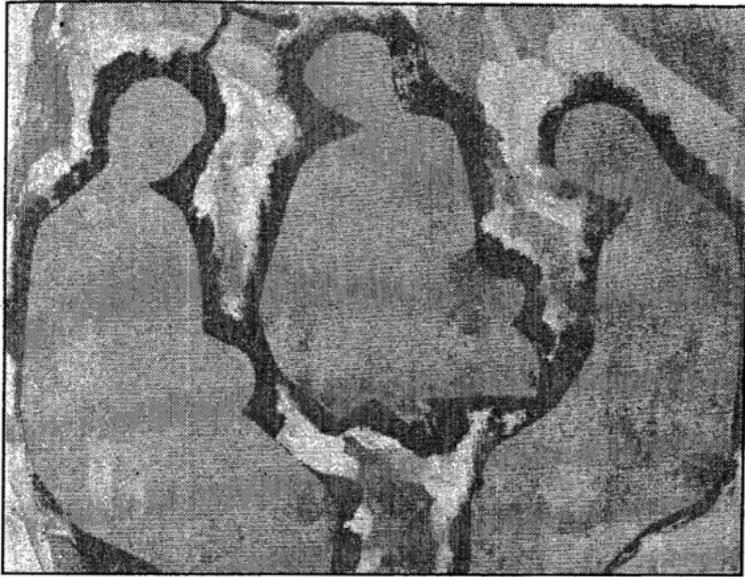
الفلنكات.. كلهم يلمعون والشمس تغرب عن محطة المرازيق والمهندس واقف فى بلوك التحاويل يراقب كل شئ وناظر المحطة وهو يشير لهؤلاء الرجال الذين يلبسون الطواقى البنية اللون على سترة السكة الحديد ذات اللون الرمادى الباهت، يهز لهم ذراعيه من أعلى لأسفل علامة نزول البازلت على هذا الموضع من الفلنكات والقضبان.. والبازلت يبدأ فى النزول منزلقاً عبر فتحة العربة المخصصة.. تسقط مجاميع صغيرة منه لتأتى عفرة أتربة هائلة.. شاهدت هؤلاء العمال جيداً وتذكرت أخاك وأنت تودعه عبر خروج سلك الزيارة.. ووجهه الضامر وعينيه الدامعتين، حتى عندما ذهبت إليه فى الزيارة الثانية كى تتسلم مع إخوتك وأبيك وأمك متعلقاته الشخصية.. قال الضابط: "قفز فوق جبل البازلت.. سقط.. مات" يومها لم تكن تعرف حجر البازلت، كنت ترى فقط جبلاً شاهقة وأنت تركب القطار أو عندما تقف تحت مظلة المحطة ولقد شاهدت أباك وهو يتكلم معه.. ولكنه وبوجهه الضامر لم يتكلم.. فقط.. يدخن بشراسة.. ولم تسمع صوته جيداً عبر صخب الزيارات الأخرى.. فقط.. خرج صوته كعواء.. لم يقل أكثر من: "إنها خائنة.. حبها وحبى أين؟" لقد تساءل وهو يبكى، بعدما قضى سنتين من العقوبة.. هى بالفعل شهوانية..

وهم يدقون على بطن العربة.. أنت سمعت هذه الدقات.. كانت رتيبة قوية ومفزعة لقلبك.. دوم.. دوم.. دوم.. كانت دائما ثلاث دقات متتابة وذراع الناظر وهو ينظر من باب القاطرة.. يطل برأسه وهم يميلون برؤسهم عبر العربات حتى اختفوا في عفرة الأحجار، تلاشوا تماما بطواقبيهم البنية.. لماذا تذكرت أخاك؟ فقط.. عندما سمعت هذه الدقات المتتابة، دوم.. دوم.. دوم.. فعلاً تخيلته وسط هذه الصخور وهو يمسك بعتلة ربما كان يلبس طاقة بنية اللون مثلهم تماماً.. في الوقت الذي كان يحلم (أعتقد أنه أراد أن يذهب لجسدها الذي لم يعرف منتهاه) وأنت لم تسمع جيداً عم يحيى وهو يقول: "خلاص يا عم.. محطة واحدة وتبقى في الحجر". وأعطيت لملاحظ البلوك اسطوانة.. "شبين القناطر - طحا نوب" وأخذت منه اسطوانته ووضعتها بجانب علبه السكر وأكواب الشاي.. لكنك بعد فترة رأيتها أمامك ومكتوبة على قطعة الحديد السوداء الحلزونية المثلثة عند نهايتها بغلاف نحاسي وسخ وقديم.. قرأتها في المرة الأولى بسرعة.. لكنك استوقفت نفسك: أخيراً! وأمسكت الاسطوانة بلهفة، كانت كلمة "محاجر أبو زعبل" محفورة في الحافة النحاسية المثلثة وبجانبتها الرقم (٧) وعلى الجانب الآخر "شبين القناطر".

وفي لحظة ما تشع الشمس (بنورها الإلهي على الجميع) كنت ترى بقعاً سوداء ضئيلة لجبل صلد تمتد عبر أفق لا ينتهي، أنا لا أعتقد أنك تخيلت يوماً ما أن ترى هذا العملاق مجرد قطع صغيرة من الأحجار المدبية والمصقولة عند حوافها، لكنها من الداخل مخيبة وفي أدنى رماديتها تميل للون مخيف، حتى وهي تستقر في خنوع بجانب شريطي القضبان الحديثة.. أنت الآن عرفت لماذا كنت ترفض أى سفريّة قطار متجه إلى محاجر "أبو زعبل" إلا في هذا اليوم قالوا لك: "مراقب التشغيل يطلب شخصياً سرعة قيام هذا القطار ولا يوجد عطشجي غيرك كي يذهب مع العم يحيى بدلاً منك!" أنت لا تدري ماذا حدث لك عندما واجهك الجبل.. من بعيد.. هناك.. على مدى رؤية بصرك القوى وأنت ترى عن يمينك وشمالك من نافذة القاطرة العالية.. فوهات الصخر المفتوحة كفوّه بركان.. رأيت الصخر ذا اللون الشفقي (الذي يصبح أسود ومختلطاً بعشب الحلفا الطويل الوحشى) ورائحة زنخة لمياه جوفية زرقاء وقائمة.. أنت لم تصدق أن في قلب هذه الفوّهة كان أخوك يوماً ما.. لماذا تذكرت؟ أنت حقاً لا تدري، لكنك عندما رأيت ذراع الناظر وهو يشير لهؤلاء الرجال الذين يقرعون البازلت من عربة البضاعة ودقات العتلات الحديدية التي يمسكون بها

والجبل.. وشوقى إليه يزداد وحشة.. وأكمل مشيراً إلى فوهات الصخور الجانبية والمحاذية لشريطى القضبان: " هنا كان المساجين نرمى إليهم ببعض السجائر.. كنا بنسمع دقهم من بعيد وكلما اقتربنا قل الدق وازداد الغناء والصفير.. ويغنون لنا.. "يا وأبور اساعة اتناشر.. توتوت" .. كانوا يبيغوا ونحن نصفر لهم توت.. توت.. توت.. زمان.. أيام وأبورات المازوت والبخار والحفر كانت صغيرة.. بالله كم ذهبت هناك أرواح. ولاحت فى نفسى ذكريات الموت ويسمل هو واستغفر.. واستقرت الحركة بداخلى.. استكانت فالبلك والمحطة والجبل يتنازعون صدرى يغرقوننى بطوفان من الألم وهتفت: "ماذا أتيت؟" .. لكن كل شئ ينادينى، وكل شئ كما هو مظلة المحطة بتشبيكاتها بلونها الأبنوسى الكالغ.. والكراسى الخشبية المفزعة ولونها الرمادى الباهت، وباب دورة المياه مازال هو بترياسه الخارجى الصدى .. هنا بجوار هذا الحائط أنزوى أبى وأمى يبيكان.. وهنا مزق أخى صورتها المرسومة بالفحم والقلم الرصاص وشتطته الصفراء كانت تحت المقعد هذا.. وكوم أخى الصورة الممزقة وأحرقها فى دورة المياه تلك. حتى ناظر المحطة حكى له أبى عما حدث فأجلسه بواسيه فى حجرته.. هو وأمى وأنا.. وتابعت بعين الطفل ملامح الناظر

أخيراً!! همست لنفسك أن هذا المكان ستعود إليه لكن بطريق آخر لم يتوقعه أى شخص كان.. والعم يحيى ينظر لى مبتسماً هو لا يدرى، ولن يدرى وقال بود "السبنسة معانا يا محمد؟" قمت من مقعدى.. فتحت النافذة، كان منحنى كبير ترى فيه القطار بعرباته ملتويًا كدودة قز تلتف حول نفسها لكننى.. لم أر نهاية القطار.. حتى أننى قلت لعم يحيى: "القطار منتظم لكن البيوت تخفى السبنسة" .. "همهم" فى ثقة بعد أن ضرب كفاً على كف قائلاً: "زمان كانت مزرعة السجن ومنظر المساجين جميلاً لما يشاورون ناحيتنا أو يحذفون لنا الجزر والبرتقال وسكت، لكنه قال بحزن: "يمكن لأننا قطار بضاعة يأخذ منهم البازلت المكسر" صمت، وكان يجب أن يصمت.. لكننى كنت أستقبل الجبل.. "بعيد" ويقترب بسرعة.. أحسست أنه يقترب لى أنا.. فقط يستوحشنى.. وأستوحشه.. كانت الشمس أعلاه وقد أصبحت وجهاً أحمر شتويًا يغوص خلف الجبل.. لاحظت الماكينات العملاقة هناك وحولها الأتربة الهائلة.. حتى العم يحيى.. فتح الحديث - الجرح -: "هه استغفونا عن المساجين بماكينات تكسير.. زمن..!!، هو لا يدرى أننى كنت فى عمر الثانية عشر ووجه أخى (كنت أحبه) وكان حزينا للغاية. هنا فهمت كلمات الضابط، الآن فقط..



تكوين  
من  
ايقونة  
روبولوف  
ثلاثية

أعماقي، لكنه وبأنوار الماكينات في المساء.. أصبح قريباً.. لحناً غامضاً يضرب أذني.. هي.. هي السماء - والكتابة الحجرية باسم المحطة - والهلال الذي يتوسط النجوم والجبل قد اختفى تماماً.. لم يصبح سوى غلالة غائمة بعد الأفق.. محاصرني أحاول أن أخاطبها أو أقول أي شيء.. لكنني خائف.. هو وجه هناك وخط الأفق الهلامي.. والحفر التي أشار إليها عم يحيى ربما كان هو الذي يرمى إليه بالسجائر.. أو الذي كان "يحذف" بالجزر.. أو البرتقال.. ربما.. ربما.

الطيبة واللون الأصفر والرمادي القديم للحجرة ذات الأرضية الخشبية والسقف العالي.. وشاهدت التليفون على المكتب الكبير والدفاتر الكبيرة العريضة كل شيء.. وكان الزمن لم يتحرك.. إلا أن هذا الناظر الشاب رحب بي وبالعالم يحيى وقدم لنا دفتر التوقيع.. وأجلس العم يحيى مكان أبي بالضبط بعد ما حاول أن يصنع لنا الشاي، لكنني لم أقو على المكوث في الحجرة.. فالخائط والتليفون.. والخائط يضغط على ولا يتركني.. هربت للخارج.. والجبل هناك.. ناديت من

# حزن فى حديقة

عبد الحميد البسيونى

فابتسمت وسألت لازلت  
تحب فيروز؟! فأجبتها  
بنعم.  
وهكذا دخلنا الحديقة.  
فأنا أعرف أن دمي هو  
دمها وأن دمها هو دمي  
وأنا أبدا لم نجد دمانا  
معا فنحن لم نفعل  
الجنس سويا أبدا فقلت  
لها ذلك بصوت واضح  
ومحدود أنا أنظر إليها،  
فى عينيها، أخذت تنظر  
إلى، كانت خائفة، فى  
عينيها السوداوين  
المسحوتين مثل عيون  
الفراعين كمية هائلة من  
الخوف، كانت منكشمة  
فوددت لو أخذتها هكذا  
أمام كل من فى الحديقة،  
ونحن فى الوسط تماما،  
بهدوء أنزع عنها  
"الإشارب" الأسود الذى

لنفسى بأنها تأخرت  
كالعادة وأنا فى  
الساعة الخامسة  
والأربعين الآن ولم  
تتحضر، وكان لايد من  
انتظارها حيث أنها  
قادمة من بعيد وأيقنت  
بأنها لا تحترم مواعيدها  
دائما وبأننى لم أنبهها  
مرة واحدة لذلك، وقررت  
هذه المرة أن أعلمها أن  
لاتأخر مرة ثانية،  
وكانت الحديقة تفتح  
أبوابها وأنا قد قطعت  
تذكرتين بجنيه مصرى  
كامل. وعندما حضرت  
أميمة دخلنا مباشرة، فى  
البداية رفضت أن تمسك  
يدى لكنها بعد ذلك  
أخذت تعبت بعصبية  
بأصابها الدقيقة فى  
كفى فقلت لها لقد  
تأخرت جدا فقالت  
ببساطة أنا أسفة وقلت  
لها كذلك أنت جميلة جدا

اتصلت بى أميمة مثل  
كل المرات السابقة ليلا،  
كنت مكتئبا كعادتى  
أراقب الكون وهو ينفرط  
من حولى، كنت أخاف  
بالتحديد من أن يعثروا  
على جثتى ويكتشفوا أن  
عهدتى ناقصة: مائة  
امرأة على الأقل كان  
مكتوبا على جسدى أن  
يشعر عليهن، فلنقل  
حوالى خمسمائة زجاجة  
بيرة كان من المفترض أن  
يشربها دمي.. ولنقل  
كذلك أن طنا من الورق  
المكتوب كانوا  
سيكتشفون نقصانه.  
لكنها قالت بهسيس  
مغر: هتيجى بكره.. مش  
كده... لازم تيجى.. ثم  
أردفت فى حينه: نفس  
المكان ونفس الزمان..  
لسه فاكر؟! فكان على  
أن أذهب إلى الحديقة  
وكان على أن أقول

القوط الصغيرة التي تستخدمها النسوة عند الطمث، وأكياس جلدية ملونة من عوازل الحمل منتفخة تتأرجح بين السماء وبينى، أسراب من الهجن والغربان والطائرات النفاثة شديدة السرعة تكون سحابة سوداء طائرة».

وهي - أميمة - ربما قد رأت، لأنها انسحبت إلى حُنها في فزع وكنت أنظر إليها في قلق، وهي تتحول، كان ذلك عكس المرات السابقة تماما، كانت إلى جانبي فوق المقعد، هي نفسها - أميمة - لكنها كانت تتحول، كانت تتضال في بطاء، مثل رحم ينقبض، كسوسنة تتصخر، حتى أنها صارت صبارة صغيرة صلبة، صبارة صغيرة صلبة تنغرس في روعي. ثم أننى قمت وخرجت من الحديقة وحدى.

شعرها الأسود الكثيف مكتفية بذاتها، رابضة في خنوع ذليل لقبضة الإشارب الأسود الذى يحجب عنها الشمس، هي فى مستناولى الآن، أمد يدي وأمسك يدها، كفها صغير ككف طفل، أصابعها باردة لكنها ممتلئة بالرغبة، فى حركتها العصبية الدافقة فى كفى، مشتاقة للفعل والقبض، سوف تخرج الآن من الشرنقة وتتحور، فأمد يدي، ها هو الإشارب الأسود فى قبضتى، الآن، أشعة شمس الحديقة تتخلل غابة شعرها، وهى ساكنة، منفلتة، لكننى قد رأيت مارأيت:

«مئذنة مسجد متلاثلة فى ظلمة صحراوية، ساقا امرأة خمرية مشرعتان فى الهواء، قرن ثور ضخم شديد السواد طائر مثل سهم، عملة ورقية من الريالات الجديدة تصفر صغيرا خفيفا، عدد من

كانت قد لفته حول رأسها، فستانها الخفيف الذى يلفها كاملة، أعربها تماما بشكل مباغت لكن فى هدوء. وأحصل عليها، وأنا أعرف أنها تعيش فى زمن مختلف: أنت تقبعين يا أميمة فى زمن الصحراء القديم، محاربين بضراوة كل توجسات الجسد وغنيمات الخلق والتكوين بينما الشاعرات المهووسات بالجنس والمعرفة يقتحمن عالمك للمقل. هل أنت معى؟! كانت لاتزال خائفة، تجلس على طرف المقعد الرخامى الأبيض كأنها قوقعة تتطلع إلى العالم فى رعب، تنكمش، حين يفجؤها الضوء، جسدها الضئيل مغلق على ذاته، مقفل، لم يمس، وجهها خمري بيضاوى أنفها دقيق ومشرتب إلى فوق، شفتاها رقيقتان مزمومتان كأنهما خيطان ضائعان فى الأفق، غابة

## شعر

علية عبد السلام

يسوقها كالحصان.  
عندما نزل على الأرض لأول مرة  
واجه ليلاً مقمراً.  
الجبال والريح  
خرجتا لاستقباله  
ليشاهدا  
انفصاله عن الماء  
هذا إن كان سيأتى فعلاً  
الناس لزمت البيوت  
يقطعون ورقاً كرتونياً ملوناً  
يصنعون قلوباً  
ليعلقها الأطفال  
على باب الفصل.  
هذه المرة الأخيرة  
عندما هبط  
كان معظم الأطفال  
فى الشوارع  
أو بعيداً جداً  
عن الأمهات.

فى الصمت تحت المياه  
هل يجدر بمثلى  
أن تدخل القمر؟!  
وتصبح ابنة لكاتم الإسرار المنتظر  
الليل والأب!  
أدركنى الجنون:  
الحلل المتواطىء مع الأشجار قبل  
أن تنمو،  
زائد دوى الرهبة الذى يزلزل قلبى  
ينزعان قشورى التى كبرت خلالى  
دون أن يراها أحد.

لسنوات طويلة  
ظل ممسكاً بعصاه  
يجوب الشوارع  
دون أن يراه أحد  
فى الليل  
الناس تنام  
فى كل يوم  
أرى طفلاً مختلفاً  
يلعب بالعصى



# الديوان الصغير

مترجمة  
أحلام شقية



للشيخ الله ونولس

أبيض، وبزاح الطرفان في المقدمة للوصول إلى السرير. في الغرفة ديوانة تستخدم هي الأخرى كسرير. وهناك خزانة وصندوق قديم وأمتعة كثيرة على ظهر الخزانة وفوق الصندوق. وفي الوسط ماكينة خياطة حولها أقمشة وقصاصات قماش.

ماري نائمة في السرير، ولا نراها. وعلى الديوانة ينام فارس متقوقعاً على نفسه. ليلة خريفية باردة. والنواصير الصفراء تلقي في الغرفة ضوء «أهنا» وبارداً.)

فارس: ماري .. ماري .. إنني بردان. (يرفع رأسه المغطى بقبعة صوفية، ويلتفت نحو السرير) ماري .. ردي علي. لن تخدعيني. أعرف أنك لم تنامي بعد.

بكر البارد هذا العام. إنني أرتعش. لا أستطيع النوم إذا لم تدفأ عظامي. هذه الليلة باردة جداً. (يزيح الغطاء، وينهض من الفراش. يصك أسنانه بعضها ببعض) هل تسمعين !.. سينكسر فكي. ماري .. لماذا لا تردين ! لعلي مريض. هذه وعدة مرض. (يقترب من سريرها).

ماري: عد إلى فراشك.

فارس: سأفطس من البارد. انظري .. إنني أرتعش.

ماري: عد إلى فراشك.

فارس: لا أريد شيئاً. سأتدفأ قليلاً ثم أعود إلى فراشي.

ماري: أف .. إنك تمنعني من النوم. أنزل بطانية أخرى عن ظهر الخزانة.

فارس: البارد في عظامي ياماري. والأغطية تثقل علي دون فائدة.

ماري: لن تدخل سريري. عد إلى فراشك، ودعني أتم.

المكان بيت عربي صغير يتألف من غرفتين متقابلتين تقريباً، بينهما فسحة سماوية ضيقة تتوسطها فسقية صغيرة جافة. وفي زاوية من الفسحة أقيم مطبخ طولاني ضيق، وإلى جواره حمام ومرحاض. وهناك درج يفضي إلى غرفة علوية، أمامها سطح صغير على شكل شرفة.

طبعاً يمكن الاستعاضة عن كل ذلك بمستويات، أو بأية صيغة مكانية يتخيلها المخرج ومصمم الديكور. ولكن مهما كان الحل الذي يلجأ إليه العرض، فإن من المهم الحفاظ على انطباعين يوحى بهما البيت، وهما: الانغلاق والضيق.

من المفترض أن أحداث هذه المسرحية تدور في خريف عام ١٩٦٣، ولكن ليس لهذا التحديد الزمني أية قيمة جوهرية.

### المشهد الأول

(غرفة ماري صاحبة البيت، وزوجها فارس. وهي أعلى من أرض الدار بثلاث درجات. الغرفة واسعة، ومزدحمة بالأثاث والأشياء.

في صدر الغرفة ثمة سرير له قوائم نحاسية عالية يلتف عليها دابر من قماش

عقلك. أعرف .. منذسكن هذا الغريب الذي لا نعرف من أين أتى، ولا ماذا يعمل، تغيرت أحوالك وقويت عينك علي. ومن هو حتى تعامله معاملة الإبن!

ماري: إنه ابني الذي عاد إلى أمه بعد سنين طويلة من الغياب.

فارس: أهذا كلام..! أتصدقين نفسك حقاً! هذا وهم يتلاعب بك.

ماري: إياك أن تسمي ابني وهماً. أعرف لماذا تتحامل عليه. ألم يكشف فساد روحك! ألم يقل لك .. لا تعذب أمي!

فارس: ماري .. هذا جنون. نحن في عمر نحتاج فيه إلى التعاطف.

ماري: (مهتاجة) وهل تعرف التعاطف أنت .. متى كنت متعاطفاً! كان عمره

سنة أشهر حين ولدته. وماذا فعلت آنذاك! أتذكر .. جمعت لعباك التت في فمك، ثم بصقت على الأرض وكأنتك تهيل عليه

التراب. لم تنظر إليه، ولم تبال بالأمر كأنك رأيت جيفة في الطريق، وكأنه لم ينزل من صلبك الهالك.

فارس: لا يحق لك أن تفتحي هذه السيرة الآن.

ماري: نعم .. ينبغي أن نفتح هذه السيرة. دائماً تريد أن تطوي كل شيء لكي لا تذكر

عيشك. ثلاثون سنة من النسيان. أنت تطوي وتلهو، وأنا أتقرم في الشقاء، وفي ترتيب الحياة حولك كي تلهو بلا منغصات.

فارس: هذه قسوة فظيعة. كيف يخطر لك أن تفتحي دفاتر العمر في هذه الليلة الباردة

! ما الذي غيرك يا ماري! كنت دائماً ودیعة كاليمامة راضية كالمغموسة بالنعمة. لم

تكوني تتذمرين، أو تناكدين. لا أعرف ماذا

فارس: ماما الحلوة .. ماما مالي .. أنا بلدان. حطيني بحضنك .. ماما لدي علي (يقلد صوت طفل يبكي) أنا بلدان .. أنا بلدان.

ماري: عد إلى فراشك.

فارس: (مواصلًا لعبته) ماما زلعانة مني! ليش. ماما أنا خايف .. فيه عفريت. ماما خيبي بحضنك.

ماري: ياالله ما أثقل دمك! عد إلى فراشك.

فارس: هل صار دمي ثقيلًا. كنت تضحكين حين ألعبك، وأقلدك الأطفال الصغار.

ماري: (بعنف) كنت أضحك من القهر، ومن الشفقة أيضاً.

فارس: ما الذي يضايقك .. إنك تزادين قسوة يا ماري. ونحن واحدنا للآخر. ليس لي أحد سواك، وليس لك أحد سواي.

ماري: (تنهض من فراشها منتفضة) ومن قال .. ليس لي أحد سواك!

فارس: (يحاول أن يجلس على طرف السرير) ماري .. وسعي لي قليلاً.

ماري: (صانحة) انهض .. كم مرة قلت لك. لا أريد أن تلمس فراشي.

فارس: (ينهض خائفاً) لا يحق لك أن تعامليني بهذه القسوة. من لك سواي..!

ماري: ألا تعلم من لي سواك لى ابن.

فارس: أنجمعلينني أجن ..! من أين تخترعين لنا أبناء!

ماري: هس .. إنه في الغرفة العلوية. ألا تسمع وقع خطواته! عد إلى فراشك، وإلا نادبته وقلت له .. إنه يعذب أمك يا بشير.

فارس: لاشك أن هذا الداهية خطف

ولطف، وستغني بأعذب الأصوات كي  
تواسيك، وغلاً قلبك بالفرح. وأنا الآن ..  
أعيش في كنف ابني الذي عاد، منتظرة تلك  
الرحلة المهفهفة بالطهارة. كل ليلة أنتظر،  
وأطهر فراشي، وأنتظر. وماذا تعرف أنت  
عن الفرح الذي أنتظره! ستكون شهقة  
لطيفة، ثم أسمع زنين أجراس فضية تخرج  
حولي كالآسام الندية، ثم أرحل عنك وعن  
هذه الدنيا المتعفنة.  
فارس: لن تفعلني .. لا يمكن أن ترجلي،  
وتركيني وحيداً. أنا بردان، وليس لي أحد  
سواك.

ماري: وهل فعلت شيئاً حتى يكون لك  
أحد! حتى الولد رفضته، وكفنته بالبصاق.  
فارس: ألا تتعبين من لومي! أنا أيضاً  
كان لي نصيبي من هذا الشقاء.  
ماري: أنت تتحدث عن الشقاء ..!  
تذكر كيف مضت حياتنا.

فارس: بحق الله .. دعي الماضي يا  
ماري. إنى بردان .. ولعلي لن أبق حياً حتى  
الصباح.

ماري: أعرف هذه النغمة. كلما أردت  
شيئاً، تلوح لي بالموت الوشيك.

فارس: لا أريد إلا أن تدعي الماضي،  
وتوفّي لي حقي. لي عليك الطاعة يا ماري.  
ماري: أنفقت حياتي في طاعتك، وماذا  
جنيت! العقم، وتبديد العمر. هل تذكر

ماذا أهديتني في عرسني! كانت ماري  
عمياء لا تعرف شيئاً عن الرجال، وأهداها  
عريسها في ليلة زفافها داءً لوث طهرها،  
وهدم صحتها. هل تذكر دقات النار في  
جوفي! وكنت ترد علي بمجون ساخر .. إن  
لذة الرجال موجعة يا ماري. كنت أتغن،

فعل بك هذا الداهية! منذ استأجر هذه  
الغرفة، وأنت تتحولين.

ماري: طبعاً لا يعجبك أن يظهر ابني بعد  
هذا الغياب الطويل. وأن يقف إلى جانبي  
في الشقاء الذي سببته لأمه. في البداية ..  
حين لم تكن تعرف إلى جانب من سيقف،  
كنت تحبه وكنت لا تمّل من التغني بمزايه في  
البداية .. حين كان يزودك كل صباح ببعض  
السجائر، ويلاعبك بالزهر مسائراً قلة همتك  
وكسلك. ألم تكن تحببه! قل .. ألم تكن  
تدحه على الطالعة والنازلة!

فارس: (مرتبكاً) أعترف أنني أحبته في  
البداية.

ماري: وما الذي يدك المحبة نفوراً!  
فارس: انظري .. لقد قلب حياتنا ألم  
يقب حياتنا يا ماري! إنه يخيم علينا،  
ويبذر النكد بيننا. لم أعد أشعر بالإرتياح  
في هذا البيت، ولا حتى في القهوة. أحسه  
كالظل ورائي كيفما تحركت. وهو لا يتعب  
من لومي. دائماً يلومني. وفي النهاية ..  
من هو! إنه غريب يستأجر لدينا غرفة.

ماري: لا تقل إنه غريب. ولو كان غريباً،  
لما باليت إن لامك. طبعاً .. أنت تكرهه،  
وتخاف منه لأنه جاء كي يرتب ما تبقى من  
حياة أمه، ويخفف قليلاً من الشقاء الذي  
قاست منه. الشقاء الذي تجرعت ثلاثين  
سنة، وهي صامته وراضية. أتعرف ماذا قال  
لي اليوم! قال لي .. حين تصعدين إلى  
السماء يا أمي، ستجدين الملائكة حائرة،  
تتساءل كيف نفوس هذه المرأة عن الشقاء  
الذي تكبذته. وأي فرح يمكن أن يغسل  
روحها من العذابات التي تحملتها! أه يا  
أمي .. ستترف الملائكة حولك كطيور من نور

ماري: (خائفة) بحق الله اسكت .. إنك تجعلني أبكي. (تنهض من فراشها، وتقترب من الديوانة، تجبر فارس على التمسدد، وتدثره بالأغطية) لا أعرف صدقك من هزلك .. ولكن لا أحتمل أن تبكي.

فارس: نعم .. هذه هي ماري التي أعرفها. هاتي يدك كي أقبلها. أنا أعلم أن قلبك ناصع كالثلج، لكن هذا الغريب دخل بيتنا كالجنى ..

ماري: اهدأ، ونم. هل تريد أن أضع لك بطانية أخرى!

فارس: أترين .. ما أصفانا حين نكون وحدنا. ما كان يجوز أن تنشري سرنا أمام غريب.

ماري: (بغضب) قلت لك هذا الغريب ابني. منذ سنوات طويلة، وأنا أترقب عودته.

فارس: يادين النبي .. هل أنت ممسومة يا ماري! لاشك أنه سحرك، أو عمل لك عملاً .. لا لن أسمع لغريب أن يخرب حياتنا، ويهتك آخرتنا. غداً سأطلب منه أن يحزم حقيبته، ويرحل.

ماري: وبأي حق تطلب منه أن يرحل! هو في بيته .. هو في بيتي .. ألم يكن أبي هو الذي اشتري لي هذا البيت! ألم يكن هو الذي اشتري لي ماكينة الخياطة التي تأكل منها! ألم أشتري بتعبي وكدي كل ما لدينا! وأنت .. ماذا كنت تفعل ..! كنت تلهو بين البيت والمقهى.

فارس: قولبي .. إني رمة. قولبي إني علقه. ماري: لا أريد أن أقول شيئاً. نم، ودعني أسترح.

فارس: ألا تلاحظين .. ما كنت امرأة تمنن

ولا أفهم لماذا .. وكانت أوجاعي تزداد، ولا أجرؤ على الإستفسار أو الشكوى. كنت دائماً مطيعة، ولم أجن من الطاعة إلا العمق والسقم والبلوة.

فارس: لا ياماري .. ما حدثتني مرة بهذه القسوة. أنا أيضاً كنت جاهلاً، ولم أكن أعرف الكثير عن النساء.

ماري: تلك الأيام .. كم تباهيت، وعاندت!

فارس: كل الرجال يحيون التباهي قليلاً. كنت مسكيناً ووحيداً مثلك يا ماري. ولم أعاند إلا لأخفي هذه الحقيقة. بالله .. ماذا دهاك ..! مرت سنوات لم تفتحي فيها هذه السيرة. والليلة فجأة يخطر لك أن تنبشي كل الآمناء! هل حرضك هذا الغريب علي ..! قولي يا ماري .. هل كشفت أسرارنا، وتفاصيلنا أمام هذا الغريب!

ماري: من حق ابني أن يعرف ما قاسته أمه.

فارس: (بخفي وجهه بكفيه، ويتراجع لينهار على الديوانة) لا .. لا .. يا عيب الشوم. هذه كبيرة يا ماري. فضحتني أمام غريب. أين أخبئ وجهي ..! (يبدأ بالانتحاب) إنك تكريهتني يا ماري. ليتني مت قبل أن أرى ماري اللطيفة والرحيمة تتحول إلي مخلوق غاضب وأناثي. يارب .. أبتسهل إليك أن تخلص روحي الليلة. أنا مقطوع من شجرة، والمرأة التي هي سندي فضحتني، وتنكرت لي. إني وحيد وبردان. عظامي تنفكك، وأحشائي ترتجف. وأنا وحيد لا يحنو علي أحد. يارب .. لم أكن أطلب إلا سترة الآخرة، فأني عقاب تنزله بي ..!

.. هذا الشاب سَمَّ روحك يا ماري. لا ..  
لن أتركه يسم روحك النقية. ينبغي أن  
يرحل. ولا تنسي أن في البيت عائلة أخرى،  
وهناك أمور تحدث.

ماري: اسكت، ولا تزد كلمة.

فارس: أتريدين أن يغدو بيتنا وكرأ  
للمشاكل! أنتحمل في عمرنا هذا سوء  
السمعة والفضيحة! ولينا نعلم من هو ..!  
افتحي عينيك جيداً يا ماري.. ماذا تعرف  
عنه! يقول إنه طالب. هل طالباً لا يغادر  
غرفته إلا في الليل! لماذا لا يحمل كتباً،  
ويذهب إلى الجامعة كالطلاب الذين عرفناهم  
من قبل! افرضي أنه متورط في السياسة.

ماري: اسكت .. اسكت .. أمتعك أن  
تثير الشكوك والأقاويل حول ابني.

فارس: لا تجعليني أجن. من أي أب  
أنجبت هذا .. الإبن!

ماري: من أب يعيش في صلبه المرض،  
وتأكل الغيرة قلبه. حين ولد لم تبال به،  
وحين كبر ونضح أصبحت تغار منه، وتخافه.  
فارس: استميطقي يا امرأة .. إما أن  
يرحل، وإما أن نجن جميعاً.

ماري: اسمع يا رجل .. إذا لم تعجبك  
عودة ابني، فارحل.

فارس: ماري .. أتطلبين مني الرحيل!  
أتخلين عني من أجل صعلك لا تعرف  
أصله أو فصله ..!

ماري: ما قلته واضح. ولا أريد أن أسمع  
كلمة أخرى. هذا بيتي، وابني عاد لي، وأنا  
أريد الآن أن أصفر وأستريح.

فارس: أنت لا تعرفين زوجك إذن. إذا  
صم فارس ..

(تطفئ ماري النواصة، وتندس في

قراشها).

فارس: ماذا فعلت! إنني أكره الظلام. إنني  
بردان، وأكره الظلام. هذه الليلة رهيبة  
ياماري. أقسم لك أنها رهيبة.

ماري: (بصوت خافت وخاشع) أبانا الذي  
في السماوات .. ليتقدس اسمك .. ليأت  
ملكوتك .. لتكون مشيتك كما في السماء،  
كذلك على الأرض.  
(تتلاشى الإضاءة).

### المشهد الثاني

(غرفة في بيت ماري يسكنها مساعد في  
الجيش اسمه كاظم وزوجته غادة وابنتها ذو  
السنوات الثلاث أو الأربع واسمه نائر. كاظم  
يرتدي بيجامته، ويجلس على بساط مفروش  
في الأرض. وأمامه طبق من القش عليه  
صحون مازة وفروج مشوي وكأس عرق.  
غادة تجلس في زاوية وفي حضنها دفتر  
رسائل تكتب فيه. الولد نائم. قرب كاظم  
راديو بيت أغنية فيروز التي اشتهرت كثيراً  
أيام الانفصال وبعد الثامن من آذار..  
«سألتيني يا شام».)

كاظم: أين البصل ألا يمكن أن تصنعى  
المازة إلا ناقصة! يوماً لا أجد الزيتون،  
ويوماً لا أجد المخلل، إنك محضرين مرتى  
وكانها عقوبة.

غادة: هل نسيت البصل!

كاظم: اي نعم يا ست .. نسيت البصل ..  
بالله .. فزي، وهاتي بصل.

(تضع غادة الدفتر جانباً، وتنهض بهدوء.  
تخرج من الغرفة لتأتي بالبصل)

كاظم: (يرشف من كأسه، ويدندن مع

طاووس مصر. اي .. اي .. قولي له هذه المرة لم تنقش مع عبد الناصر. هو يغني .. أكلك منين يا بطء، ونحن نجيبه .. يا كركدن لا تحسبن تاتقبضن. نعم اكتبى له هذا كله على لساني. وقولي له لا نحتاج إلى علم الأجنب، وعليه أن يعود لكي يخدم الثورة. لماذا لا تكتين..!

غادة: لن أكتب له ذلك.

كاظم: هاتي الدفتر. سأكتب له بيدي.

غادة: إني أحب عبد الناصر.

كاظم: ماذا قلت .. اهل جنت!

غادة: إني أحب عبد الناصر.

كاظم: ومتي كان هذا الحب المفاجئ! هذه أول مرة أسمع هذه القصة. أتبحثن عن الشرا قولي .. أتبحثن عن الشرا!

غادة: إني أحب عبد الناصر.

كاظم: قلت لك الليلة مزاجي رائق، فلماذا تريدن استفزازي!

غادة: إني أحب عبد الناصر.

كاظم: (وهو يهب غاضباً) إني سألعلن أجدادك على أجداد عبد الناصر. سأكسر رأسك، وأعجنك بدمك. (بمسكها من شعرها) أتتحدين مبادئي! أتريدن خراب بيتي! خذي إذن ..

(يشرع في ضربها. تستسلم غادة ولا تحاول المقاومة).

غادة: اضرب ..

كاظم: لم يعرف عمي كيف يربيك، أما أنا فأعرف.

غادة: اضرب ..

كاظم: والله سأشفيك من هذا العناد. (يزداد قسوة في الضرب والركل) يا بنت الصرماية .. علام ترفعين أنفك في وجهي!

(الأغنية) سائليني .. سائليني يا شام. (ينهض، ويتحفص ابنه، فيجده نائماً. يناديه بصوت خافت) ثائر .. ثائر .. إنه يحب الفروج. لو أطمعته قبل أن ينام .. سأخبي له الفخذ. إنه كأبيه يحب الأفخاذ. (تدخل غادة حاملة صحناً فيه شرائح من البصل) ألم تلاحظي أن ثائر كأبيه، يحب الأفخاذ .. (اقتطعي له فخذاً كي يأكله في الصباح).

غادة: عندما تنتهي.

كاظم: لا .. اقطعيه الآن.

غادة: طيب .. طيب اتركه في الصحن.

كاظم: حين أطلب شيئاً، نفذي ولا تعاندي.

(تتناول صحناً فارغاً، وتقطع فخذاً من الفروج المكثف، وتضعه في الصحن.).

كاظم: أنت أيضاً يمكنك أن تأكلي قطعة من الفروج.

غادة: شكراً .. تعشيت مع ثائر.

كاظم: اليوم مزاجي رائق يا غادة، ولا أريد أي تعكير. (يد لها الكأس) خذي رشفة.

غادة: تعرف أنني لا أحب طعمه.

كاظم: خذي رشفة صغيرة.

(تتناول الكأس، تضعه على شفتيها، يبدو النفور على ملامحها.)

كاظم: اشربي، ولا تخافي. هذا يقوي الدم، ويجلو الروح. (تعرد إلى ركنها، وتتناول الدفتر) ألم تنته من الكتابة لأخيك! اكتبى له إن صهرك يقرنك السلام، ويشرب على البعد كاسك. ولا تنسي أن تخبريه أن الثورة تقوي مركزها بعد أن دحرنا الإنفصاليين والوحدويين الخونة من جماعة

ضربك! كنت الليلة رائقاً. كنت أنوي أن تكون سهرتنا لطيفة. ما الذي يركب رأسك فجأة!

غادة: كان خطأً.

كاظم: أتعرفين أنك أخطأت!

غادة: كان كل شيء خطأ منذ البداية.

كاظم: اسمعي يا بنت الحلال .. أعترف أن مزاجي فائر، ولكن قلبي أبيض. أما أن لك أن تتعلمي كيف تداريني! تأخذين عيوني إذا عرفت كيف تداريني. وفي النهاية أنت ابنة عمي. إنك من لحمي ودمي، وبعديني ضميري كلما قسوت عليك.

غادة: كان كل شيء خطأ منذ البداية يا ابن عمي.

كاظم: لا تحملي علي. ألا تعرفيني .. إنني سريع الغضب، سريع الرضا يا غادة. ألم تتعسدي أن تقوّري دمي! مهالك وعبد الناصرا! هل صرت تشتغلين بالسياسة! تعالي، واجلسي قربي.

غادة: سأتهي رسالة أخي.

كاظم: طيب سادعك حتى تروقي.

(يكرع كاظم كأسه، ويفسّخ بيدين نهمتين الفروج، ويبدأ بالتهامس فيما تحاول غادة أن تتم الرسالة).

كاظم: (عمل قطعة من الدجاج، ويقترّب منها) افتحي فمك.

غادة: لا أريد.

كاظم: افتحي فمك. هذه لقمة للمصالحة.

غادة: لا أريد.

كاظم: (بغضب) لا تكوني سوداء القلب. خذيها من يدي. (تفتح غادة فمها باستسلام، فيدس لها قطعة اللحم) ولو .. اغتبريها مالمحة. صحة .. هل أعتبر أننا

لأن شهادة الكفاءة تعشرت بك، أم لأن أخاك المحروس ملأ رأسك بالتحلل والفساد! أنت هنا .. أنت مع كاظم الذي لا يحب أن يسمع إلا كلمة حاضر. (يستيقظ الولد مفزوعاً وهو يصرخ باكياً).

ثائر: ماما .. ماما ..

كاظم: تم أنت الآن.

ثائر: اترك ماما .. اترك ماما ..

كاظم: (للتطفل) اسكت، ونم. يلعنك، ويلعن أمك معك. العمى .. ألا تكفي هذه السنوات لثرويضك. والله سأدفنك حية إن لم تبدلي هذه الطباع اللثيمة. لقد زوجني عمي آفة لا امرأة.

(تذهب غادة، وتفرق الولد من السرير. تضمه بحنان، وهي تبكي).

ثائر: وجهك .. وجهك ماما ..

غادة: لا تخف يا حبيبي .. لا تخف.

كاظم: طار الكأس، وطار الرواق. العمى .. ما هذه المصيبة. (صارخاً) هنا أنا الله.

في هذا البيت أنا ربك الذي تعبدين. ليس لك كلمة، وليس لك قول. ألم تفهني بعد! ما أريده هو الطاعة. (يصب كأساً، ويكرعه دفعة واحدة).

ثائر: ماما .. خائف.

غادة: لا .. لا تخف يا حبيبي.

ثائر: ماما .. دم .. دم.

غادة: (تمسح فمها، وتلاحظ الدم على كفها، لا شيء .. لا شيء. الآن أغسل وجهي، ويروح الدم. تم أنت الآن. (تضع الطفل في فراشه، تصلح هيئتها قليلاً، وتغسل وجهها). كاظم: أينبغي أن تدفعيني دائماً إلى

تصافينا!

(تنهض غادة، وتتجه نحو الباب).

كاظم: إلى أين!

غادة: (وفمها محشو بالطعام) إلى بيت  
الحلاء.كاظم: طيب .. لا تنسي أن تسلمي على  
رئيس البرلمان.(تخرج غادة فيما يقهقه كاظم على  
طرفته، ويعود إلى التهام طعامه بشراهة).المزيع: (مع خلفية موسيقية ناعمة) الليل  
والشمر. (يعلو صوت الموسيقى، تستمر  
الحظات ثم تخفت تدريجياً) عيناك غابتا  
نخيل ساعة السحر ..(بغيتير كاظم مؤشر المذيع حتى يستقر  
على أغنية خفيفة. تعود غادة)كاظم: بحياء أخيك .. تعالي إلى قربي.  
أنا مصرّ أن تكون هذه الليلة رائقة.

غادة: ماذا تريد!

كاظم: إن الليبية بالإشارة تفهم.

غادة: حاضر.

(وتبدأ بخلع ملابسها).

كاظم: (وهو ينظر إليها بشيق) أترين. ا  
ما أسهل أن تكون حياتنا كلها وفاق وهناء.يا الله .. سأغسل فمي، وأواقيك (يخرج من  
الغرفة).غادة: كان كل شيء خطأً (يجفل الولد في  
نومه، ويشهق تهرع إليه غادة) اسم النبيعليك .. حوطتك بالله .. ثم يا حبيبي ثم ..  
ثم يا حبيبي ثم.كاظم: (وهو يدخل. هامساً) هل استيقظا!  
غادة: لا ..كاظم: (وهو يفرك يديه) عظيم .. عظيم.  
(بطفئ النور في الغرفة).

## المشهد الثالث

(غرفة ماري. ماري تجلس وراء ماكينة  
الخياطة وفارس يتربع على الديوان ويدثر  
ساقيه بالأغطية. يتناول من سترته القريبة  
عقب سيجارة طويلة. يسويه بأصابعه ثم  
يشعله).فارس: ما القصة! رأيتك اليوم يخرج  
ميكراً.

ماري: من!

فارس: المستأجر.

(تتوقف ماري عن الخياطة. تلتفت إليه،  
وترشقه بنظرة مركزة وقاسية).

فارس: فعلاً .. لم أره مرة يخرج باكراً.

ماري: يقبر عظامي .. من أجل راحة أمه،  
يبدل عاداته ويكبر في الخروج.

فارس: ماري .. طلع النهار.

ماري: نعم .. طلع النهار. أنا أكسر  
ظهري أمام هذه الماكينة، وأنت تقضى اليوم

في الجلوس والخمخمة.

فارس: أعني أن النهار يبدأ وهام خرافات  
الليلماري: (غاضبة) ماذا تقصد بالأوهام  
والخرافات!فارس: أقصد تلك الحكاية التي نقضت  
ليلتنا. ماري .. أفيقي .. ليس لنا ولد.ماري: أتريد أن أخاصمك، وألا أبادلك  
الكلام حتى الممات! إنه ابني .. هل تعرف

لماذا بكر في الخروج!

فارس: يادين النبي .. أخبريني لماذا بكر  
في الخروج.

ماري: أضاف الله من عمري على عمره

ماري: صباحك الخير والبركة .. تعال يا جيبني .. ماذا تحمل!  
 ناثر: هذا طرزان.  
 ماري: أهذا طرزان الشجاع!  
 ناثر: نعم .. بيدرواحدة، يهدُ البيانة.  
 ماري: يهدُ البيانة كلها امن اشتره لك!  
 ناثر: بابا .. عندي سر .. (يخففص صوته) أنا لا أحب بابا.  
 فارس: عيب يا ولد .. يجب أن تحب بابا.  
 ناثر: لا أحب بابا، ولا أحب عمو فارس.  
 ماري: (ضاحكة) والله ما قصرت .. ولماذا لا تحب بابا!  
 ناثر: لأنه يضرب ماما. (يمد يده إلى ذراع الماكنة) هل أدورها!  
 ماري: لا .. لا .. ابعد يدك .. واو ..  
 فارس: سأخرج. هل تريدن شيئاً من السوق!  
 ناثر: شوكلاته ..  
 فارس: اسكت أنت ..  
 ماري: لا تصرخ في الصبي. لا أحتاج شيئاً.  
 فارس: طيب .. (يتجه نحو الباب، يتردد للحظات، يعود متصاعراً) ماري .. لا أستطيع الخروج وأنت زعلانة.  
 ماري: لا تشغل بالك. لست زعلانة.  
 فارس: هل أجد معك ليرة! لن أصرفها، سأضعها في جيبني للأمان.  
 ماري: ألم تحب! ألم تزاعلني!  
 فارس: كيف أحدد! ومن لي في الدنيا سواك! أنت زوجتي، وأمي، وأبي.  
 ماري: وأبني! ..  
 فارس: ليكن .. هو ابنك .. هو ابننا إذا شئت.

.. خرج ابني مبكراً كي يرتب سفري. بكى حين فاتحته بالأمر، ولكن حين ألححت .. وقلت له .. ليس لدي من أعتمد عليه، فقبل وهو يشهق بدموعه. سيختار لي تابوتاً زاهياً، وسيوصي الرخام على رخامة تغطي بجمالها شقاء هذه الدنيا.  
 فارس: (يقفز كالملدوغ) ماذا تقولين! فضلت أن تكلفي هذا الغريب بدلاً مني! ..  
 ماري: اسكت، ولا تدعني أخرج ما في بطني. كم مرة كذبت، وكم مرة أنفقت ثمن التابوت!  
 فارس: أعتريف أنني أخطأت، ولكن هذه آخرتنا ويجب أن ترتبها سوية. عشنا معاً طوال هذا العمر، ولن نفرق عند حافة القبر.  
 ماري: لا يا فارس .. يكفي هذا العمر .. سيكون ظملاً لا يرضاه الرب إذا تبعته إلى الآخرة.  
 فارس: (متباكياً) وأنا .. هل ترميني كالآيتام! ألن يكون لي تابوت! ألن تكون لي رخامة!  
 ماري: أنفقت ثمن الرخامة مرتين.  
 فارس: لا أفهم .. هل تنتقمين مني!  
 فاري: انقضى العمر، وفات الأوان. ذات يوم .. لو ملكت الجرأة .. لكن لا .. دعي ما في النفس راقداً في النفس.  
 فارس: (مازال يتباكى) أنا يتيم .. حقاً إنني يتيم .. ستحملين وزري عند الرب. لن أبادللك الكلام بعد اليوم. نعم .. سأحدد، وستنقضي بقية العمر كالغرباء.  
 ماري: ليكن .. إن الله بصير، وهو يعرف من حمل الأوزار فعلاً.  
 (يدخل ناثر).  
 ناثر: صباح الخير ..

ماري: (تد يدها إلى صدرها، وتخرج قطعة تقود) خذ .. هذه نصف ليرة.  
 فارس: اجعلها ليرة يا ماري.  
 ماري: لا فرق بين الليرة ونصف الليرة مادمت لن تصرفها.  
 فارس: (متذلاً) اجعلها ليرة يا ماري.  
 ماري: (تد يدها إلى صدرها بغضب، وتخرج قطعة نقدية أخرى) أنا أكسر ظهري وراء هذه الماكينة، وأنت تكش الذباب وتقول هاتي. خذ ..  
 فارس: كتر خيرك ..  
 (يتناول القطعة بلهفة، يدهسها في جيبه، ويتفعل خارجاً من الباب).  
 نائز: خالة ماري .. يا حرام .. طرزان .. بردان. ما عنده ثياب.  
 ماري: ما عنده ثياب! فهمت عليك. تريد أن أخطئ له لباساً!  
 نائز: إي خالة ماري .. أريد تنورة.  
 ماري: تنورة لطرزان! .. لا .. سأخيط له بذلة عسكرية مثل بابا.  
 نائز: لا .. لا أريده مثل بابا.  
 (تدخل غادة).  
 غادة: هل جئت تعذب الخالة ماري!  
 ماري: هو يعذبني .. إنه يسليني، ويبهج نهاري.  
 نائز: خالة ماري .. خيطي تنورة لطرزان.  
 ماري: تكرم عيونك .. سنعمل تنورة لطرزان.  
 غادة: ألا يكفي الخالة ماري ما لديها من شغل! بماذا أساعدك!  
 ماري: هل تفرشين لي هذا الكم! ينبغي أن أنهي فستان نوار اليوم. (تخرج المقص، وتناولها لها ثم تتناول قصاصات من

القماش، وتعطيها لنائز).  
 خذ .. العب بها الآن.  
 غادة: إي حبيبي .. اخرة إلى الدار، والعب هناك.  
 نائز: والتنورة ..!  
 غادة: سأحملها لك معي.  
 (يخرج نائز).  
 غادة: رأيتك تصعدين في الليلة إلى غرفته.  
 ماري: هل سمعت صراخه  
 غادة: نهضت من الفراش مذعورة، ووقفت خلف النافذة أتنتصت.  
 ماري: يا حبة عيني .. لاشك أنه عانى كثيراً في غرفته. قلت له أن يفتح صدره، ولكنه تهرب ولم يشأ أن يتقل على أمه.  
 غادة: هذه ثاني مرة أسمع بصرخ في الليل.  
 ماري: يقول إنها كوابيس عابرة. وعندما يصحو يبتسم، ويطبب خاطري. وقولي لي .. هل تحبينه ..!  
 غادة: أه يا خالة .. ماذا أقول! كنت أسأل أخي دائماً .. ما هي علامات الحبا وكان يجيبني .. تكون الأيام رتيبة والروح راكدة، فإذا أحب المرء، يشعر أن الأيام لا تتشابه وأن الدنيا تتجدد وتزهو، وأن حواسه تستفيق على مذاقات عجيبة .. كل شيء يغدو بهجة ولهفة. لأذكر كل ما قاله، ولكن أعرف اليوم أن لكل كلمة قالها معنى حقيقياً، وأن عباراته وحدها هي التي تصف ما أشعر به، وما يجيش في داخلي. نعم .. منذ التقيتنا وأنا أشعر أنني أعيش في دنيا جديدة.  
 ماري: لماذا لم تنتظريه إذن!

بعد يوم. أه يا خالة ماري .. كم مرة قررت أن أقستل نفسي. ولم يكن يرؤني إلا هذه الزهرة التي أعجبت بها. كنت جشة .. كنت أعتقد أن الحياة لن تكون إلا تكراراً سقيماً للبلادة والعذاب وخواء الروح. وفجأة .. تبدل كل شيء. أزهرت الدنيا، وتجددت، توهجت الحواس، ولم تعد الأيام متشابهة. ولو كنت أعلم، لواجهت العالم كله وانتظرت .. لكن كما ترين .. لم تأت الأشياء في أوانها.

ماري: حقاً .. لا تأتي الأشياء في أوانها. كان ينبغي أن أنتظر ستة وعشرين عاماً. ومع هذا .. ينبغي ألا ندعهم يخطفون هذا الأمل.

غادة: من تقصدين!

ماري: فارس .. وزوجك .. وربما آخرون. غادة: لا .. لم أعد أستطيع أن أتخيل الحياة بعيداً عنه.

ماري: أنتستطيعين مواجهة زوجك وأهلك والناس!

غادة: لا أدري .. يجب أن أستطيع .. ما عاد يهمني الضرب، ولن يكون هناك عذاب أشد وطأة من فراقه.

ماري: أه يا حبيبتي .. لو عرفت ماري كيف تواجه، لوفرت على نفسها شقاء ثلاثين سنة. ايه .. انقضى العمر، ولم ندق منه إلا المرار.

غادة: هل شقيت كثيراً يا خالة! لماذا لا تفتحين لي قلبك! ..

ماري: طبعاً .. طبعاً .. ذات يوم سأفتح لك قلبي كما فتحت لابني. ولكن مصيرك هو مدار الحديث يا غادة. أنت الآن في أوانك .. عليك أن تكوني قوية، وأن تعزمي

غادة: وهل كنت أعلم! .. سامح الله أخي. تخلي عني، وتركني أواجه هذا كله وحدي. كان أخي صديقي وحبيبي والنافذة التي أرى منها الضوء. أه يا خالة ماري .. كنا لا نتعب من الحديث وكنا لا نتعب من السهر. ورغم أنني أصغر منه، ولا أعرف شيئاً بالقياس إليه إلا أنه كان يعاملني كرفيقة له يحكي لي عن أحلامه وقراءاته. لم يكن يشبع من القراءة، وأسعد لحظاته تلك التي يحمل فيها كتاباً جديداً، ويغوص في صفحاته. كان يختار لي الكتب. كان يشاركني خبرته في الحياة. وكنا نلحم أن نتابع الدراسة معاً. حزت على الكفاءة، وحاز على البكالوريا في سنة واحدة. وكان متفوقاً كعادته. وغاب عني ذلك الصيف في ترتيب منحته وسفره إلى الخارج. قرر الوالد أن أكتفي بالشهادة المتوسطة. ولم يبذل أخي مجهوداً فعلياً كي يعود أبي عن قراره. قال لي .. أنت تعرفين أبي وقسوته. ولا أريد الآن أن أفسد سفري بالمشاكل. ابق في البيت، وحاولي أن تواصلتي الدراسة، ساكتب له من الحارة، وأحاول إقناعه. نعم .. تخلي عني أخي، وسافر. وكان أبي قد أعطى كلمة لأخيه. وكنت أشعر بالموات بعد سفر أخي. لم أعرف كيف أقاوم. ولم تكن المقاومة ممكنة. وتزوجت ابن عمي كاظم الذي أنفق ثلاث سنوات حتى حاز على الإبتدائية. كان تقصيره موضع فكاهتنا وسخرتنا، ولكنه بعد الزواج عرف كيف ينتقم من الفكاهة والسخرية. لا أخبر أهلي شيئاً عما أعانيسه. كنت أجد عزائي في الرسائل الطويلة التي أرسلها إلى أخي. ولكن أخي سرقت الحياة هناك، وصار يزداد بعداً يوماً

تصوري لو أننا في هذا البيت نحن الثلاثة فقط.

غادة: والطفل يا خالة ..

ماري: نعم .. والطفل معنا. أتعلمين .. سأرتب له حياته كما يرتب لي آخرتي. سأجدد أثاث غرفته، وأجهزها للعرس.

غادة: أي عرس ..!

ماري: عرسكما يا غادة.

غادة: أتحملمين يا خالة ..!

مباري: يجب أن تحلمي يا غادة. ستختاران ليلة، وسيكون لكما عرس بهي. هل يمكن أن تحدث بيننا مشاحنات الكنة والحماة!

غادة: أعذك ألا نتشاحن أبداً.

ماري: طبعاً لن نتشاحن. أنت فتاة طيبة، وحنونة. وأنا لا أريد إلا أن أموت ميتة رضية بين يدي ابني الذي انتظرت طويلاً. غادة: لا تقلبي الفرح حزناً .. أطال الله عمرك.

مباري: إن الموت بالنسبة لي هو الفرح. إنني أترقبه يا غادة، كما تترقبين ليلة عرسك. هناك .. سأجد المباهج والأفراح التي فاتنتني في هذه الدنيا.

(يدخل ثائراً حاملاً قبعة أبيه العسكرية).

ثائر: ماما .. ماما .. طرزان عملها بالطاقيّة. حسبها نونية.

غادة: (تتناول الطاقيّة المبللة) ماذا فعلت بالطاقيّة! هل تريد أن يضربك أبوك!

ثائر: لا أحب بابا ..

ماري: والله ما قصرت ..

ثائر: لازم يضرب طرزان. لأنه حسبها نونية.

ماري: تقبرني .. ما أذكاك .. لا يستحق

على المواجعة.

غادة: علميني يا خالة.. ماذا ينبغي أن أفعل! لم أعد أبالي .. ويوماً بعد يوم، أشعر أنني أزداد قوة.

ماري: علينا أن نغسل غريبتيه، وأن نحمله.

غادة: سأفعل كل ما يطلبه مني. ولكنه لا يطلب شيئاً ..

ماري: نعم .. إنه يفضل أن يعطي. منذ أيامه الأولى شعرت أنه جاء كي يقاسمني همومي. ناداني أمي .. وبلطف حنون استدرجني كي أحكي ما قاسيته من الجور والحرقمان. تحدثت وتحدثت .. وكنت أحس أنني أتناول روح النعناع .. صدري يتسع، ويتفتح .. والهواء ينفذ بارداً ومنعشاً إلى رثتي.

غادة: نعم .. إنه يحسن الإصغاء، ويغري بالبوح. منذ سافر أخي لم يصغ إلي أحد. في عينيه لمعة حزن تفتت القلب، وتجعل المرء ينسى نفسه، ويتعمرى دون حياة أو ارتباك. ولكنه لا يحكي شيئاً عن نفسه. أحياناً أشعر أنه لم يسكن هذا البيت إلا لكي يرتب سفره القادم. هل أخبرك مرة كم ينوي الإقامة!

ماري: لا .. لم يخبرني. ولكن قلب الأم دليل باغادة، وأنا أعرف أنه لم يأت لكي يلبي لهفة أمه فقط، بل جاء بحشاً عنك أيضاً.

غادة: أتظنين ..! لا نكاد نتبادل البوح حتى ينفقتل ويتعد محزوناً. لا أدري ماذا يخفي!

ماري: إنه يخاف عليك .. وهو يكبس على جرحه كي لا يسبب لك المتاعب والأذى!

فارس: خذ طلب كاظم أفندي ..  
 كاظم: لا أفندية ولا بكوات. كم مرة قلت لك .. هذه ألقاب رجعية، والثورة قضت على الرجعية وألقابها.  
 النادل: يا عيني على الكلام الظريف .. لا أفندية ولا بكوات وكل الناس قهوتهم سادة. ماذا تأمران ..  
 كاظم: لا تطول لسانك.  
 النادل: معاذ الله.. وهل هناك أحلى من أن يكون الناس كلهم سادة.  
 كاظم: ماذا تطلب يا عم ..!  
 فارس: لا .. اطلب لك. أنا لا أريد شيئاً.  
 كاظم: لا يجوز .. ينبغي أن تشرب شيئاً.  
 فارس: (بذلة) لا أريد أن أكلفك  
 كاظم: أهذه كلفة .. ! اطلب بارجل.  
 النادل: اطلب يا أبا الفوارس، المقهى على حسابك.  
 فارس: طيب .. هات لي فنجان قهوة وسط، وترجيلة.  
 كاظم: وهات لي فنجان قهوة سادة.  
 النادل: حاضر .. (وبصوت مرتفع)  
 وعندك واحد وسط، وواحد سادة.  
 فارس: توصى بالترجيلة. أريد التنباك عجباً.  
 النادل: (وهو يبتعد) لا توصى حربصاً يا شارب العشت.  
 فارس: امش، خزاك الله .. أريكتني يا كاظم أفندي .. كيف تريد أن أناديك!  
 كاظم: نادني .. يا حضرة المساعد. ويا سيد كاظم، ولكن دعني من الأفندية والبكوات.  
 فارس: معك حق .. ولكن ماذا أفعل! أخذ لساني على كلمة أفندي وكلمة بيك.

رأسه إلا نونية.  
 عادة: وفي النهاية .. لن تطلع الدقة إلا برأسي.  
 ماري: علام اتفقنا!  
 عادة: نعم يا خالة ماري .. سأواجهه، وسأحلم أيضاً.  
 ماري: هذا هو الكلام. سنواجهه، وسنحلم أيضاً. هل يتعدى من يدك أم من يدي!  
 عادة: سيكون الغداء علي. يا الله يا تائر ..  
 تائر: (وهو يتبع أمه) والتنورة ..! أريد تنورة لطرزان.  
 ماري: تكرم عيونك .. ستكون جاهزة بعد الغداء.  
 (تتلاشى الإضاءة).

#### المشهد الرابع

(كاظم وفارس يجلسان في ركن منزو من مقهى شعبي. كاظم يرتدي ثيابه العسكرية).  
 كاظم: (يصفق بيديه، ويتلفت نافذ الصبر) أين هذا البطيخ ..!  
 فارس: ( وهو ينهض بتذلل) لهله لم يسمع. سأحضره لك.  
 كاظم: لا يازلة .. عيب .. ابق جالساً. (يعلو صوته) يا أخ .. يا أستاذ ..  
 النادل: حاضر .. حاضر .. إني أت.  
 فارس: ايه .. أيام زمان، كان الجرسون أخف من الطيسر. يقف بين يدي الزبون قبل أن يجلس على الكرسي.  
 النادل: أهلاً يا أبا الفوارس .. ماذا تأمران ..

فارس: كان ذلك احتيئالاً. إنه داهية بسبعة وجوه. لو اقتصر الأمر علي، لتحملت ولكنه قتل عقل .. تلك المسكينة ماري. ومن يدري ماذا يفعل أيضاً ..

(يأتي النادل حاملاً القهوة ونرجيلة).  
النادل: هنا قهوة سادة .. وهنا قهوة وسط .. وهذه هي النرجيلة يا أبا الفوارس.

فارس: هل توصيت بالتبناك!

النادل: توصيت وزيادة.

(يستعد النادل، ويتناول فارس النريش بحركة نهمة، ويشفط عدة أنفاس متلاحقة بينما يرتفع صوت بقبعة الماء في النرجيلة).

فارس: تصور يا حضرة المساعد .. لعب بعقل المسكينة ماري، وأقنعها أنه ابنها وأنها أمه.

كاظم: حتى الآن لم أفهم شيئاً. هل تعني أنه بلاطفها، ويناديها أمي!

فارس: لا يا حضرة المساعد.. ليست ملاطفة .. الأمر أخطر. أقول لك إنه محتاك كبير.

لو تسمعها كيف تتحدث عنه ..! إنها موقنة أنه ابنها، وأنه ذلك الطرح الذي أسقطته منذ ستة وعشرين عاماً.

كاظم: ما هذه القصة! أبلغ الوهم هذا الحد!

فارس: لا أدري إن كان وهماً أو جنوناً! تقول سحرها، وسيطر عليها! إنه محتال كبير.

تصور. منذ أيام كثر في وجهي وقال لي .. لا تعذب أمي. وهي كالمسوسة لا تتعب من الحديث عن ابنها الذي عاد من القرية. وأخشى الآن أن تسلمه الحيلة والفتيلة.

كاظم: قل لي .. لماذا لم تنجبا أولاداً!

فارس: إرادة الله .. منذ ستة وعشرين

كاظم: والآن .. درب لسانك على كلمة ياسيد أو كلمة يارفيق.

فارس: حاضر يا كاظم أفندي .. العفو .. قصدي يا حضرة المساعد.

كاظم: طيب .. دعنا ندخل في الموضوع. ما هو الأمر الهام الذي تريد أن تحدثني به!

فارس: أه يا سيد كاظم .. من أيد أبدأ .. لا أستطيع أن ألوم أحداً سواي. (يضرب وجهه بمبالغة مكشوفة) نعم .. أنا الملوم، وأستحق الضرب على رأسي بالصرامي.

كاظم: ماذا هناك!

فارس: (يمد يداً مترددة) هل أستطيع أن أستعير سيجارة!

كاظم: خذ سيجارة، وخلصني .. ماذا هناك!

فارس: لن يرتاح ضميري إذا لم أضعك في الصورة .. إنه المستأجر الذي يسكن

الغرفة العلوية. تصور .. أنا الذي أجرته، وحملت له حقيبته.

كاظم: وماله المستأجر! بخشت أذني، وأنت تمدحه لي ... شاب مثالي تربي على

الأصول والأخلاق الحميدة، وأنه أحيا فيك البهجة والأمل.

فارس: أنا الملوم، وأستحق الضرب على رأسي. تصور .. ضحكك على ذقني،

وأقنعتني أنه سيعلمني بعد هذا العمر القراءة والكتابة. كان يحضر الشاي، ويدعوني للجلوس. يا الله .. ما أدهاء! إنه يفتل عقل

الإنسان كما يشاء. تصور .. كدت أعتقد أن لدي الإمكانيات، وأن عجوزاً مثلي

مازالت أمامه فرص وآمال.

كاظم: هذا شيء طيب .. يعلمك القراءة، وأنت تشرب الشاي، وتدخن.

أجزم أو وراءه سرأ، وأنه ليس بعيداً عن السياسة. ولكن ما أخشاه هو أمر آخر .. سيعذبني ضميري إن لم أكشف لك عن مخاوفي. نعم .. أنا الملموم. كان ينبغي أن أتبصر في الأمر منذ البداية. ما كان يجوز أن أقبل عازباً في بيت تسكنه عائلة كريمة ومحترمة.

كاظم: (متضايقاً) إنك الآن تغني مولاً غريباً. إلام تلمح!

فارس: لا شيء .. هذا خطأي من البداية. كان ينبغي أن أقدر أنه لا يجوز وجود شاب عازب، وأمرأة تقطر ذوقاً وحلاوة في بيت واحد. ولكن .. هل كنت أعلم أنه سيلزق في البيت طوال النهار بينما يشقى الرجل في عمله وأداء واجبه! أقسم لك إنني فزعت حين أدركت الوضع، وقررت ألا أغادر البيت إلا لطارئ لا يؤجل.

كاظم: عم تحكي أيها الرجل! كفاك لفاً ودوراناً. هل لاحظت ما يشين زوجتي!

فارس: لم ألاحظ إلا أموراً صغيرة، وإبليس كما تعلم يدخل من خرم الإبرة. لا .. سامحني يارب .. لا أضع بدمتي أي شيء رديء.

كاظم: وما هي هذه الأشياء الصغيرة! تكلم بصراحة وإلا حشوت رأسك برصاصة. فارس: دخيلك .. ليتني قطعت لساني، ولم أتكلم. لا أريد أن تغضب. أنت تعرف معزتك عندي، ويشهد الله أن عرضك هو عرضي. ما قصده هو أن الحذر واجب، وأن علينا أن نبعد أسباب الفتنة قبل وقوعها.

كاظم: حقاً .. إنك رجل ضيق. أنتشير الشبهات حول امرأتي كي أخلصك من مستأجر يضايقك!

عاماً حملت، وأسقطت في الشهر السادس. (هامساً) العيب فيها .. هي تعتقد أنني السبب. وقلت في نفسي .. يا ابن الحلال لا تصدما مادام هذا الإعتقاد يريحها.

كاظم: لم أعرف حتى الآن أين المشكلة! إذا كنت مقتنعاً أنه محتال، وأنه يضمرك لك الأذى، فلماذا لا تطرده!

فارس: وكيف أطرده! كاظم: قل له .. نريد الغرفة، وافرقتنا يريح طيبة.

فارس: البيت لماري. وماري تبذلت، ولم تعد هي ماري التي أعرفها والتي أمضيت عمري معها. يا الله .. هي الطيبة الوادعة تنقلب لبوسة شرسة إذا حاولت أن أكذب يقينها وأكشف حقيقته. لا .. لن تسمح ماري بطرد. وإنني أعتمد عليك يا حضرة المساعد في هذه المسألة.

كاظم: تعتمد علي! وماذا تريد أن أفعل..!

فارس: (بلهة مراوغة) أعتقد أن من واجبك أن تتدخل.

كاظم: لماذا! هل تعتقد أنه معادٍ بالمناسبة لم تقل لي .. ما هي آراؤه، وهل لديه ميول سياسية!

فارس: إن أحواله تشير الشكوك. تصور .. حتى الآن لا نكاد نعرف عنه شيئاً. يقول إنه يدرس الحقوق، ولكنه يظل طوال النهار في البيت ولا يخرج إلا في الليل. هذا السلوك وحده يثير الشكوك.

كاظم: ألا يتحدث عن الثورة، والأوضاع التي تمر بها البلاد!

فارس: لاشك أنه يخفي شيئاً. ولكنه أدهى من أن يترك لك مأخذاً. أستطيع أن

فارس: ستجدني جاهزاً.  
 (ينهض كاظم، ويقادر المقهى، بينما  
 يسترخي فارس متلذذاً برشف نرجيلته)  
 فارس: ومن يحتاج إلى ابن. لا تفرحي يا  
 ماري .. لن أقبل أن يزحني ابني من  
 حضنك ورعابتك.  
 (تستمر قرقرة النرجيلة فترة، ثم تتلاشى  
 مع الإضاءة ببطء.)

### المشهد الخامس

(الغرفة العلوية التي يقطنها المستأجر  
 بشير. المكان مرن ومتغير وكل شي، ينوس  
 بين الحلم والواقع. يبدو بشير مسترخياً وهو  
 يضع رأسه في حضن ماري التي تبدو  
 متغيرة الهيئة).

ماري: أه يا بني .. أين سافرت!  
 بشير: ابتعدت عن النهر لأنني أخاف منه.  
 ماري: الماء يجري، ويجري .. وأنا في  
 مكاني أنتظر .. انتزعني ورمه في النهر  
 ثم بصق. والماء يجري ويجري وأنا في  
 مكاني أنتظر.

بشير: غني لي أغنية ..  
 ماري: نسيت أغاني الأمهات.

بشير: كان يهددني صوتك الشجي، وهو  
 يوج بأغنية أبو الزلوف .. ما أبعد أيام  
 الطفولة! هل عذبك أبي؟

ماري: لا تقل أبي .. أه .. كل يوم حقنة  
 .. حقنة غليظة كالمسلة .. انظر .. انزقت  
 عجيزتي، وامتلات بالدامال والإنفخات.  
 (ترفع رأسه، وتشمم فستانها فتكشف عن  
 عجيزتها المترهلة) انظر كيف صارت  
 عجيزتي.

فارس: يا حضرة المساعد يقولون .. لا  
 دخان بلا نار. والشبهات لا تولد بلا  
 أسباب. خذي هذا الكتاب .. وهل قرأت  
 هذه الرواية .. .. ودعوة على فتجان قهوة  
 ..  
 كاظم: سأقتلك أيها العجوز .. ما تقوله  
 خطير .. احذر .. أريد أن أعرف .. هل  
 رأيت شيئاً مؤكداً!

فارس: لا .. إني لا أضع شيئاً في ذمتي.  
 هي خواطر وأشياء صغيرة .. وشعرت أن  
 ضميري لن يرتاح إذا لم أخبرك بها.  
 كاظم: اسمع .. أنا الليلة مناب،  
 وسأجعلك تدفع غالباً ثمن هذه الخواطر  
 والتلميحات الوضعية.

فارس: حلفتك بالله لا تغضب .. إني  
 أقوم بالحراسة. يا سيدي اعتبرني كلب  
 الحراسة في البيت. وأنا أعتبر عائلتك  
 مسؤوليتي، ومن مصلحتنا جميعاً أن  
 نتخلص من هذا المحتال. وكما يقول المثل،  
 إنكم بين القبور ولا ترم منامات مفزعة. إذا  
 تخلصنا منه يهدأ البال، وتنقطع الشبهات.  
 كاظم: أعرف أنك لست خالص النية.  
 ولكن معك حق، لا أحتمل أن تحوم الشبهات  
 فوق بيتي.

فارس: يا سيدي .. أنا بين يديك. فعلت  
 ما يفعله الحارس الأمين، والباقي عليك.  
 كاظم: أيها العجوز .. هيب نفسك عند  
 منتصف الليل. ومادام هناك قبيل وقال، فلن  
 يبيت هذه الليلة في البيت.

فارس: هكذا يكون الكلام .. حيتي الله  
 الرجال! ستجدني معك، وإلى جانبك. والمهم  
 أن نخلص من هذا المحتال.  
 كاظم: إذن موعدنا الليلة.

فارس: فضحتنا بين الأهل والأعداء، ولن يستحق ابني البكر مكانته في العشيرة إذا لم يظهرنا من هذه الوصمة. انظر .. انظر .. (يشق قميصه فتبدو على صدره الأيسر كتلة لحمية زرقاء داكنة تشبه الضرع أو الثدي) أتري ماذا أصاب أباك!

بشير: (مجفلاً) ماهذا!

فارس: هذا هو العار الأسود. نعم .. صار لأبيك ثدي كالنساء (يمسك بيديه كلتة الثدي) نعم .. ثدي وله حلمة. تعال .. إلمسه.

بشير: (يتراجع) لا .. لا أريد.

فارس: وفيه حليب أيضاً .. حليب أسود وسأم. انظر كيف يسيل الحليب حين أعصره. (يعصر الكتلة فيسيل منها سائل شديد السواد واللزوجة).

بشير: ما أفظع الرائحة ..

فارس: نعم .. هذه هي الرائحة التي فوحتني بها أختك.

بشير: ماذا فعلت!

فارس: ألا تشم بخرها إتفو .. لقد أحببت. خبات لك المهمة. ستكون البكر الذي يسند ظهر أبيه، ويحمل ميراثه.

بشير: أبي ..

فارس: لا أريد اعتراضاً أو فتوراً. خذ .. (يسحب من حزامه خنجرأ مرصعاً، ويقدمه لبشير) هذا خنجر أبوك .. طهره واحتفظ به. اصحبها إلى الحقل المجاور للنهر. وحين تنتهي من الحصاد، اغسل يديك بدمها. لا تقتلها قبل أن ينتهي الحصاد. وأقول لك .. لن يهدأ غضبي وتختفي عاهتي إلا إذا رأيت دمها يقطر من خنجري. (يقترّب منه وهو يعصر الكتلة السوداء في صدره.

بشير: (متحاشياً النظر) لا .. لا غطي فخذيك يا أمي.

ماري: (وهي تضحك ضحكة غريبة) هل تخجل! .. أنا أمك. انظر كيف تشوهت عجيزتي!

بشير: لا أستطيع أن أنظر.

(ماري تجذبه من رأسه، وتعيده إلى حضنها).

بشير: يجب أن أنهض ..

ماري: لا سفر بعد اليوم ..

بشير: لا أريد العيش قرب النهر.

ماري: الماء يجري ويجري وأنا أنتظر في مكاني.

(تسقط بقعة ضوء شديدة السطوع على فارس وقد تبدلت هيئته قليلاً، إني صارم اللامع، ثابت النظرة وله شاربان غليظان، ويعتمر كوفية وعقالاً).

فارس: تعال يا ولدي ..

بشير: هل تأخرت عن الحصاد يا أبي!

فارس: أنت بكري يا بشير، وهذه السنة أمامك حصادان.

بشير: لا تشغل بالك .. سأنوب عن حصادين.

فارس: ماذا تعلمك المدارس اهل أضعفت فيك النخوة! لنا عادات وتقاليد لا يتخلى عنها المرء مادامت فيه مروءة أو حياة.

بشير: عرفتك .. عرفتك .. إنك فارس ..

فارس: ماذا تقول يا ولد .. أنا أبوك .. وقد حان الوقت كي تحمل إرثي، وتطهر سيرتي.

بشير: أبي .. ماذا تريد مني!

فارس: إني أتكلم عن أختك.

بشير: مالها أختي!

بشبير قريباً منها .. يختلس نظرات إلى  
فخذها ثم يحول وجهه بحياء .. بعد قليل يد  
يده إلى الفخذ المكشوف ويلمسه برقة.  
يسحب يده كالملسوع، يتناول الخنجر، يخرج  
من غمده، ويتلاعب بانعكاسات ضوء القمر  
على النصل فجأة ينكب على الفخذ،  
ويقبله. تدهمه رعشات متلاحقة فيبتعد،  
ويضغط حضنه بيده).  
بشبير: ملعون أنت .. لا .. لا تقذف ..  
إياك أن تقذفه

(تنهض غادة بهدوء، وتترجع جالسة).  
غادة: هل لمستني أم كنت أحلم!  
بشبير: (غاضباً) لم ألمسك. أنت قليلة  
الحشمة. لماذا لا ترتدين سروالك!  
غادة: غسلته، ولم يجف بعد. لماذا لم  
تدعني أغسل ثيابك!  
بشبير: انتهى الحصاد.  
غادة: نعم .. لقد انتهى الحصاد. انظر  
إلى القمر .. كم هو قريب ومضي!  
بشبير: نعم .. إن نوره فضاح.  
غادة: أما حان الوقت!  
بشبير: نعم .. لقد حان الوقت.  
غادة: هل سحبت الخنجر كي تقتلني!

بشبير: نعم ..  
غادة: لو تفعلها وأنا نائمة. أرجوك .. لا  
تؤلمني كثيراً.  
(ينهمر بشبير بالبكاء، ويميل برأسه على  
كتفها ويعانقها).

بشبير: (وهو يشهق بدموعه) لا أستطيع  
.. لا أملك الشجاعة .. إنني أحبك.  
غادة: أتبكي .. ! لا يا أخي .. أنا لا  
أساوي دمعة من عينيك .. أهدأ .. أهدأ ..  
سأجنبك هذا الإمتحان. أه .. ما أجمل القمر

والسائل الأسود بجري بغزارة على لحمه  
وثيابه) املاً خباشيمك بالرائحة. شمها ..  
(يحاول فارس أن يضع صدره في وجه بشبير  
الذي يتراجع متفرزاً وخائفاً).  
بشبير: لا أستطيع.

فارس: شمها .. املاً رنتيك بها.  
(يقهقه قهقهة لها صليل معدني ويختفي).  
يرفع بشبير أصابعه عن أنفه، ويقلب الخنجر  
بين يديه، يسحبه من غمده ثم يعيده بحركة  
نافرة. تظهر غادة في ثياب فلاحية وهيئة  
مختلفة).

غادة: ماهذا! هل تحمل خنجراً  
بشبير: إنه خنجر أبي.  
غادة: (برنة حزينة) حقاً .. إنه خنجر أبي.  
هل تريد أن تقتلني ..  
بشبير: لا أدري ..

غادة: (ضاحكة) أحب أيام الحصاد.  
سنتسلى كثيراً. أنا وأنت .. وحدنا في  
الحقل. يالله .. هيأت المؤونة والزودة. احمل  
عدة الحصاد، واتبعني.  
(تختفي بحركة رشيقة).

ماري: (دون أن تراها) إبق هنا ..  
بشبير: يجب أن أمضي.  
ماري: لا تصغ إليه. ما رأيته على صدره  
قديم جداً. أسألني أنا.  
بشبير: ومع هذا .. يجب أن أذهب.

ماري: إن الدمامل تملأ عجيزتي، ولا  
أستطيع أن أتبعك. ابق هنا .. منذ عرفته  
وهو ينشر الموت حوله. لا ترحل يا بني .. لا  
ترحل يا بني ..

(يتغير المشهد .. خيمة في العراء، أكوام  
من حزم السنابل، ليلة مقمرة، غادة نائمة  
وقد انحسر فستانها عن فخذها. يجلس

غادة: هذا منام .. ألا ترى .. ! إنني قريب .. ولم تتخل عني.

بشير: جسدني الرعب .. ولكن كيف أتيت!

غادة: ألا تريدني أن آتي! بشير: لا أريد أن تتهورى. سأمقت نفسي لو تعرضت للأذى.

غادة: لا تقلق. هذا الفرح الذي أحسه يعرض أي أذى، وبشفيه.

بشير: أظنن .. ! غادة: بل أنا متأكدة. كنت أختنق وأهترئ. زنج وهواء فاسد، وفجأة جئت ..

حاملاً الشمس والهواء النقي. آه .. كم انتظرتك ! بشير: وأنا .. كم بحثت عنك .. لا أصدق أن مثلي يمكن أن يحمل الشمس والهواء.

غادة: ولماذا لا تصدق! ألا ترى كيف تغيرت حياتي. بشير: أين هو! هل رأيت أبي!

غادة: لا .. لم أره. البيت خال، والحي خال، ولا يوجد إلا أنا وأنت.

بشير: هذا فخ. ينبغي أن أعيد له الخنجر. غادة: لن تجده. ذهب الجميع وراء الجنازة.

بشير: نعم .. الجنازة. كان يجب أن أدم الخنجر في طيات الكفن. غادة: لا .. احتفظ به. لن تستطيع أن تعيش دون خنجر.

بشير: أتعلمين .. قبلت فخذك، وأنت نائمة. غادة: كنت أظاهر بالنوم.

بشير: أكنت دائماً تتظاهرين بالنوم! غادة: نعم .. وكنت أرتعش رعشات

هذه الليلة! ما هذا الشعر الذي تردده دائماً ! ردده لي مرة.

بشير: نسيت الشعر. غادة: حين تتذكر .. رده، وسأسمعك

أيماً كنت. (تقبله على جبينه، وتنهض بحركة بطيئة، تتناول السروال المنشور على شمائل القمح، ترتديه وتمضي بخطى هادئة وحاملة.)

بشير: أين تذهين! غادة: إلى النهر.

بشير: أحقاً تذهين! غادة: النهر ينادي. وسأفعل ما ينبغي

فعله. اذهب إلى قبر أمي، وسلم عليها. بشير: عيناك غابتا نخيل ساعة السحر أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر. يارب .. إن

النهر يهدر .. إنها تغيب .. ما الذي يشل ساقي! لماذا لا أستطيع أن أتحرك! أريد أن أنقذها .. انزع قدميك من الطين .. وأسرع.

(يحاول جاهداً أن يرفع ساقيه ولكنه يعجز. إنهما تفوصان في الأرض. يبدو عليه العناء والفرح.)

بشير: إنني أغوص .. (صارخاً برعب) الطين .. الطين.

(فجوة معتمة تستمر فترة. ثم تظهر غادة وهي ترتدي منامة شفافة. المكان غامض يشبه عليّة في بيت ريفي)

غادة: (وهي تمسح على رأسه) لا تخف .. (تد له قديحاً من الماء). اشرب .. إن ريقك ناشف.

بشير: لم أستطع قتلها. رمت نفسها في النهر كي توفر علي الامتحان. كنت أغوص في الطين والماء يبلعها. تخلّيت عنها. تخلّيت عنها.

غريبة

بشير: هذا مستحيل.. بيننا موت ودم حرام.

غادة: نعم .. مستحيل. لكن .. ما باليد حيلة. انظر .. إننا نرتعش. هات يدك .. المس صدري. أه .. لمساتك طيبة ولذيذة .. بشير: إنني أتبلل. (برعب) ابتعدي .. ابتعدي .. جاء أبي.

(تختفي غادة، بينما يتخذ بشير وضعية مخاتلة وبرىئة)

بشير: (بعذوبة) عيناك غابتا نخيل ساعة السحر أو شرفتان راح بنأى عنهما القمر (فجوة معتمة. بعد قليل يقتحم كاظم وفارس المكان)

كاظم: هذا هو المشبوه إذن! جيبان .. خائن. تتسلل من وراء ظهور الرجال، وتعيث بالأعراض!

بشير: كنت أقرأ الشعر. كاظم: نحن نعرف ماذا يعني شعر المشبوهين والخونة.

فارس: إنه عدو الثورة. بشير: الشعر برئ وجميل

(يسحب كاظم مسدسه، ويطلق عليه رصاصة في صدره)

كاظم: اذهب .. وقرأ شعرك للأموات. فارس: حياك الله .. محتمل مثله لا يستحق إلا رصاصة.

كاظم: هيا شمر عن زنديك، وساعدني. فارس: ماذا تريد أن أفعل؟

كاظم: سنحمله، ونرميه في برميل الزبالة. فارس: نعم .. هذا ما يليق به.

بشير: (وهما يحملانه) لست ميتاً .. لا .. لم أمت. عيناك غابتا نخيل ساعة

السحر ..

(يختفي المشهد ببطء .. وتلاشى الإضاءة)

### المشهد السادس

(غرفة كاظم وغادة. الصغير نائم وغادة تبدو وكأنها استيقظت من حلم قطيع. يدخل كاظم باشي الوجه).

كاظم: ألم تنامي بعدا غادة: الآن صوت. لماذا عدت مبكراً! كاظم: اشتقت لك.

غادة: كأني سمعت ضجة وأصواتاً. كاظم: لا شيء .. دحرجت ذلك الشاب المحتال، ورميته مع حقيبته خارج الدار.

غادة: (منتفضة) ماذا فعلت! كاظم: طرده من البيت. غادة: وبأي حق تطرده! أهى دارك!

كاظم: وفيم يهملك أمره! إنه مشبوه، وليحمد الله أني رميته في الزقاق لا في السجن.

غادة: ولكنه مستأجر مثلنا، والبيت له أصحابه. فما علاقتك أنت!

كاظم: كان صاحب الدار معي. ولكن قولني لي .. لماذا يضايقك طرده! غادة: إنك تتصرف وكأنك الحاكم بأمر الله.

كاظم: نعم .. إنني الحاكم بأمر الله في هذا البيت. هل تعتقدن أنني غافل عنك! تدور حولك أقاويل يا ابنة العم. ماذا كان بينك وبينه ..!

غادة: (تواجهه بغضب يائس) أتريد حقاً أن تعرف!

كاظم: اخربي .. ولا تكرري هذه اللفظة  
مرة أخرى.

غادة: دعنا نتكلم بهدوء.

كاظم: انتهى الكلام، واعلمي أن مصيرك  
مقرون بمصيري حتى الممات. يبدو أنني  
أخطأت إذ لاينتك، وأخطأت إذ تجاوزت  
كبريائي وحدتك كالمرهقين عن حبي. أنت  
ملكي وإني مستعد للخوض بالدم من أجل  
ما أملك. كيف استطعت أن أجم غضبي!  
أنت تحتي، وستظلين تحتي حتى يلفك  
الكفن.

غادة: طلقني.

كاظم: لم أكن أريد. حاولت أن أجم  
شيطاني، ولكن يبدو أنك لا تستطيعين  
النوم دون بهدلة.

غادة: طلقني.

كاظم: (ينهاه عليها ضرباً ورفساً)  
أتريدين الطلاق! خذي إذن ..

غادة: (كالمنومة، وهي تتلقى الضربات  
دون أن تحاول تفاديها) طلقني.

كاظم: (أنفاسه تتلاحق) توقفي .. توقفي ..

غادة: طلقني.

(تسقط غادة، ويستيقظ الصغير وهو  
يبكي ويصرخ).

نائر: ماما .. ماما .. لا تضرب ماما.

كاظم: ابق في فراشك يا بني. خزي الله  
الشيطان.

(يخضر ماءً ومنشفة. ينحني على غادة.  
يمسح وجهها بالماء. ويجفف الدم ثم يحملها  
بحنان ويضعها في السرير.)

نائر: ماما .. ماما .. (يتحرك فراشه  
ويأتي إلى أمه) ماما .. ردي علي.

كاظم: اخذري .. ولا تجعلي براكيني  
تنفجر.

غادة: أتريد أن تعرف أم لا .. !

كاظم: ستجعلين هذه الليلة جحيماً.

غادة: هو الجحيم في كل الأحوال يا ابن  
عمي. لا تجري وراء الأقاويل، واسمعها مني  
.. أعتقد أنني أحبه.

كاظم: (ببلاهة) أعيد بها ..

غادة: إني أحبه .. إني أحبه .. أنني ..

كاظم: (بصوت مرتفع ومتوسل) لا .. لا  
.. لا تكرريها. يارب. هل أنت يائسة إلى  
هذا الحد! اتفتشين عن الموت!

غادة: لا يهمني الموت.

كاظم: قصمت ظهري يا ابنة عمي. ربما  
قسوت عليك، ولم أعرف كيف أعاملك  
معاملة طيبة. ولكن ينبغي أن تعلمي أن  
قلبي لم يتعلق بامرأة سواك. بيننا طفولة  
وقرابة وحياة. أنا أعرف كيف رباك عمي ..  
ولا أصدق ما تقولين. سأنسى ما سمعت.  
وانسي ما قلت. ولا تدعي الشر يدخل بيننا.  
غادة: (تنفجر بالبكاء) طلقني يا كاظم.  
يبدو أن زواجنا كان خطأ فادحاً.

كاظم: لا يا ابنة عمي .. في عائلتنا لا  
يوجد طلاق. ولانسي أن أوبينا ربطاً، ومنذ  
الطفولة، بين قدرينا، ولن أفك رباط الآباء  
إلا بالموت.

غادة: إن بقائنا معاً عذاب لا يحتمل.

كاظم: ألا ترين أنني أأينك، وأحاول أن  
أمسك شيطان غضبي. سمحت لك أن  
توجهي لي إهانة لا يتحملها إلا الديوث من  
الرجال، فاستري الطابق، ودعي الليلة تمر  
على خير.

غادة: طلقني يا كاظم.

ركوة وفنجانا قهوة. تجلس قرب غادة).  
 ماري: لم يعد لقهوة الصباح نكهة. كل يوم، كنت أصحو ملهوفة ونشيطة. أهيب ركوة القهوة، وأصعد إليه. نشرب قهوة الصباح على مهل. كان مذاق القهوة ودوداً وطيباً. كان يغمرنى بالدفء والطمأنينة .. يسألني عن أبيامي الفائتة فيطيب نفسي، ويقسم أن يعرض لي بعض عذابي. مازلت أحمل الصينية، وأطلع إلى الغرفة. أفضض عن صدري بالبكاء، وأحدثه عن الوحشة التي خلفها غيابة. ظهر، واختفى كأنه منام. أمازلت تلوميني .. ! إن وجعي أعظم من وجعك. لا أدري ماذا حلّ بي تلك الليلة. كان نومي كابوساً ثقيلاً. طوال الليل. وأنا أسمع من يناديني، وأحاول النهوض فلا أستطيع. كنت كالمشلولة، وثقل رهيب يكبس على صدري. لا أستغرب أن يكون قد دسّ لي بنجماً في كأس النعناع الذي أشربه في المساء. لا أستغرب أن يفعل أي شيء. إنه رجل فاسد .. فاسد ومنقذ. هل تبكين .. !

غادة: لا أدري ماذا أفعل .. إنها أقوى منا. لم يتحملاً أن نحلم، أو أن تظهر لمعة فرح في حياتنا. والآن .. لم يبق لدينا شيء. سنعود إلى الإنتظار .. إنتظار قلق وموجع كالبرداء والحصى. لا .. لم أعد أحتمل.

ماري: معك حق. منذ رحيله. أشعر أنني كالضائعة. ضاق المكان، وصار كالسجن .. نعم .. هذا هو حالنا. إننا محصورتان في جيس.

غادة: وليس أمامنا إلا أن نبلع قهقرنا، ونتغذى به.

ماري: لو بلعت قهقر، فستنتهين عجوزاً

كاظم: لا تخف .. سترد عليك بعد قليل. اتركها الآن، وتعال عندي.  
 تائر: لا .. أنا خائف. ماما ..  
 غادة: (تتحامل على نفسها وتمد يدها لترفعه إلى السرير) يا عيون ماما .. تعال جنبي.  
 (ينخرطان معاً في البكاء بينما يشعل كاظم سيجارة ويدخنها بشراهة.)  
 كاظم: خزي الله الشيطان .. هذه الليلة بالذات ماكان يحق لك. أفسدت فرحتي. تخلصت من ذلك المحسّال، ونزلت كي أخبرك. إن أمامي مستقبلاً طيباً ياغادة. اليوم أخبروني .. سيوكلون لي وظيفة مرموقة في الأمن. هذا باب واسع يفتح أمامي. طبعاً .. سيعلو مقامي ودخلي. ستكون أمامنا حياة رغيدة، وسننسى هذه المناكدات. نعم .. ستتغير حياتنا. لا أطلب منك إلا الطاعة، ومدارة عرق الغضب في صدري. أن الألوان كي تكون لنا حياة لائقة. ووظيفتي الجديدة تقتضي أن تكون حياتي العائلية لائقة .. وأن يكون بيتي حصيناً لا يلمح بياضه القيل والقال. نعم .. يجب أن تتغير حياتنا.  
 (يفرع من تدخين سيجارته. ينهض إلى النوم، يطفى الضوء على شهقات بكاء مكتوم.)

## المشهد السابع

(أرض الدار. غادة تفرص أمام مواعين وسطل ماء، وتنهك في تنظيف كرش خاروف. تنزل ماري على الدرج الذي يؤدي إلى الغرفة العلوية وهي تحمل صينية عليها

بانسة وممرورة مثلي. لا .. هذه المرة يجب ألا تبلع قهرنا.

غادة: ماذا نستطيع أن نفعل .. !

ماري: هل تحضرين الفشة للغداء!

غادة: لا .. يشتهي حضرته أن يتناول الفشة على العشاء. واضطحب معه الصغير كيلا يلهيني.

ماري: وقارس يحب الفشة أيضاً. ما أوحم الرجال! إنهم أمعاء تأكل أمعاء. سأغيب لحظة، وأعود لأساعدك. (وهي تنهض) انظري ماذا وجدت تحت مخدته. (تخرج من ثيابها كتاباً، وتناوله لغادة) لاشك أن تركه لك.

غادة: (وهي تنظر في الكتاب) نعم .. هذا هو الشعر الذي لم يكن يمل من قراءته. شعر قرأه لي إثنان .. أخي وهو. يا الله .. كم هما متشابهان!

(تختفي ماري في غرفتها، وتقلب غادة في الكتاب، تقرأ بصوت خافت).

غادة: وتغرقان في ضباب من أمس شفيف كالبحر سرح اليدين فوقه المساء. / دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف. / والموت والميلاد والظلام والضياء. / فتستفيق ملئ روعي رعشة البكاء. / ونشوة وحشية تعانق السماء ...

كان صوته يختلج عذبا وهو يقرأ هذه الأبيات. كان حتماً جميلاً وكنتم أنتظره .. يارب .. لماذا تكون الأحلام الجميلة سريعة الزوال! أكان حقاً هنا أم أن امرأتين بانستين كانتا تحلمان .. !

(تخرج ماري من الغرفة، تهي تحمل علبه ملفوفة بأطواق عدة من القماش).

ماري: هل حضرت التبله!

غادة: نعم .. إنها جاهزة .

ماري: إذن خذي .. (وتناولها العلبه).

غادة: ما هذا .. !

ماري: إنني أحتفظ بها منذ عشرين سنة أو أكثر. إنني امرأة خائفة .. ضيعت عمري في التردد والشفقة. كم مرة فتحت هذه العلبه ثم أغلقتها. وفي النهاية نفضت يدي، واستسلمت. قلت يا ماري هذا نصيبك.

سأحكي لك .. نعم .. حان الوقت كي أحكي لك .. حين تقدم فارس للزواج مني، فرح أهلي ولم يدقق أبي في السؤال عنه. لم أكن جميلة كأختي. كنت قد بلغت الخامسة والعشرين من عمري دون أن يتقدم أحد،

ويطلب يدي. كان أبي وأمي عجوزين كبيرين، وكانا يخافان أن أظل وحيدة في هذه الدنيا بلا زوج أو عائلة، خاصة وأن أختي هاجرت مع زوجها، ولم يردنا الكثير من أخبارها. المهم .. قبل أهلي واشترى أبي لي هذا البيت وماكينه خياطة كي يجنبنا

الحاجة. وتزوجت فارس .. واكتشفت بعد الزواج أنه أعمانا بالأكاذيب. كان بلا صنعة، ولا يصبر على عمل، وفوق هذا .. كان مقامراً، وكانت يده طويلة، وكان لا يعاشر إلا الأوغاد وكان يدفعني إلى حياة

كلها وحل وأقذار وأكاذيب. بعد ليلتنا الأولى بأيام، بدأت أشعر حرقة في البول، ويلطخ سروالي سائل عفني اللون. أه يا بنتي .. إنني أشعر بالحنج، ولكن أريد أن

تعرفني كيف عشت. وكيف امتلأت نفسي بالقرص من جسدي ووجودي، لم أكن أجروء على الكلام، ولم أعرف ماذا أفعل! في

البداية حسبت أن هذا هو الزواج، وأن هذا ما تفرزه العلاقة بالرجال. وكان هو يفعل ذلك

ياغادة .. زادت الأمي حدة، وصار وصفي لا يطاق. وكنت وحيدة.. لا أعرف ماذا أفعل! ثم أجرنا الغرفة التي تسكنينها الآن لزوجين شبابين. وفي البداية .. لم أطق الصببة. كنت أنفر منها كما ينفر المرء من فضيحة أو من عار. ما أكثر غرائب البشر! .. تصوري .. كانت تصدر في الليل أصواتاً تملأ الدار، وتجعلني أنتفض خجلاً في فراشي.

غادة: وما هذه الأصوات! ..

ماري: ماذا أقول لك .. شهيق، ونخر، وصيحات، وكلمات داعرة. أول ليلة سمعتها .. لم يغمض لي جفن. بقيت حتى الصباح أغالط شعوراً مراً بالفشيان. وبعد أيام، وكنت أخجل من النظر إليها، وأتقرز من مبادلتها الكلام، سألتها هل هي مريضة! وما سر تلك الأصوات التي تملأ الدار في الليل! فاستغرقت في الضحك حتى كادت أن تنقلب على قفاها. وقالت .. ولو يا جارة .. كيف يخفى عليك هذا الأمر! هذه هي .. اللذة التي ما بعدها لذة. قولي لي يا غادة .. هل عرفت هذه اللذة!

غادة: (خجلة) ما هذا السؤال يا خالة!

ماري: أتخجلين مني! ..

غادة: لا أدري .. ربما عرفتها بيني وبين نفسي، أو في المنام. وأنت! ..

ماري: أتسأليني .. ! لا شيء! إلا التقرز والنفور. ألم يكلم الرب موسى قائلاً .. كل فرأش يضطجع عليه الذي له سبيل يكون نجساً، وكل ما يركب عليه والسبيل يكون نجساً، وإنما الخنزف الذي يمسه ذو السبيل يكسر. من يبدأ زواجه بالسبيل، لن يخبر إلا النجاسة والقرف.

الشيء المفزز ثم يدبر ظهره، وينام غير عابئ بشيء. وكانت الحرقمة تزيد، والسوائل العفنيّة تتكاثر. وبدأت أشم رائحتي .. وهاتي يا ماري الصابون والماء، وتشطفي كل يوم مرات ومرات. وما كنت أستفيد شيئاً، فالسوائل لا تنقطع، وبدأت تصاحبها الأوجاع، وملأني شعور بالنجاسة وبأن جسدي حلّت عليه اللعنة. وكانت أمي مريضة، وخجلت أن أسألها عن هذا الطارئ الذي ألم بي. وعلى كل لم يمهلهما المرض طويلاً، ورحلت وهي تظن أنني راضية ومستورة، ولم يعش أبني طويلاً بعدها. كان الحزن يتلو الحزن وأنا اهترئ في وسطي، ويزيد نفوري من نجاستي وبدني. مرة .. استجمعت شجاعتي، وسألت فارس عن هذه العوارض، فاستخف بي وقال، وهو يمج سيجارة .. إن وسخ النساء كثير، والمرأة نجاسة مكشوفة. أه كم خجلت يومها، وكم كرهت نفسي! بعد سنتين من الزواج أو أكثر، وبدت علي أعراض الحمل. وفي غمرة الفرح نسيت أوجاعي ولم أعد أبالي بالبقع على سروالي. عانيت كثيراً أثناء الحمل، ولكن هذه المعاناة لم تكن تنغص فرحي إلا قليلاً. وفي الشهر السادس .. بعد أن اكتمل في بطني، وتميزت صورته، بدأت أنزف وأفلت ابني مني. كان كامل الحلقة حين طرحت .. بصق فارس، وهو يلفه بقطعة قماش ثم ذهب ورماء، وحتى اليوم لم أدر هل رماه .. في الزبالة أم في النهر. وقالت لي الداية التي اعتمدت بي .. إن ظهره رخوا، فتجترات وأخبرتني عن أوجاعي، والسوائل التي تنزل مني، فأكدت لي .. أن هذه علامة الرخاوة. وبعد أن فقدت ولدي

وواحدة في المساء، وتحجرت عجيزتي  
وامتلأت بالدمامل، ولم أشف. لأن أصل  
الداء فيه، ولا تنقطع العدوى. أف .. تضيق  
روحي كلما تذكرت ما قاسيته تلك الأيام.  
وليته كان ينفع لشيء منذ تزوجته، لم يلزق  
في مهنة أو عمل أكثر من شهر. يُدّد وفري  
ثم يعود إلى البيت. يتسكّى ساعة من  
الزمان ثم ينسى كل شيء، ويعود للاختيال  
كأنه ديك الحارة. وأنا أشقى وأشقى كي  
أنفق على البيت وعليه. وعندما طاوعني،  
وقبل كارهاً أن يزور الطبيب معي، اكتشفنا  
أن المرض أعقمه تماماً. وصار حظي في  
الخلفة ضئيلاً. يومها، اشترت هذه العلبة،  
وكنت مصممة على أن أختم هذا الشقاء،  
وأن أنظف هذا البيت من نجاسته. ودناته  
وقلة همته. ولم أستطع .. مرت أيام، وأنا  
أحاول .. ولم أستطع. كنت أشعر أنه بانس  
ووحيد وهزيل الروح، فاستسلمت. أبعدت  
فراشي عن فراشه، ورحت أنتظر ملهوفة  
ومحروقة ابناً يأتي، ويقول .. أمي .. أه كم  
شقيت يا أمي!

غادة: أتلک كانت حياتك يا خالة!

ماري: نعم .. تلك كانت حياتي. وحين  
لاح فرح وتحقق حلم، فارت فيه الغيرة  
والنذالة وحرمني من فرحي وحلمي. وأنت  
أيضاً .. فقدت الفرح والحلم، تصوري .. لم  
يتحملاً أن نحلم. لم يتحملاً أن نعيش فرحاً  
صغيراً. إنهما يشوهان كل ما هو جميل،  
ويجعلان الحياة وقتاً لا يطاق. أنا أعرف ما  
هو خلاصي. جهّزت ثوبي وتابوتي ورخامة  
قبري. أما أنت .. هل تريدان أن تنتهي  
مثلي!

غادة: (وهي تبكي) أه يا خالة .. إنك

غادة: وماذا كانت علتك يا خالة!  
ماري: عندما ساء حالي، أخبرت تلك  
الجارّة رغم نفوري منها عن أعراضي. فقالت  
.. ولكن يا جارة .. هذا مرض وينبغي أن  
تزوري طبيباً. وصرخت .. أعوذ بالله ..  
وكيف أدع رجلاً يكشف عورتني! فضحكت،  
وقالت .. أنا أذهب معك. وظلت تلح علي،  
وتخوفني من العواقب، حتى وافقتها وذهبتنا  
إلى الطبيب. ماذا أقول لك يا غادة .. والله  
تمنيت لو أن أمي لم تلدني. قال لي الطبيب،  
وكان غاضباً .. أما كان يوسعك أن تبكري  
قليلاً! إنك مصابة بسيلان مزمن. وقد  
استفحل، وتفاقم بعد الإجهاض. وحين سألته  
.. ومن أين جاء هذا المرض! قال لي .. هل  
عاشت رجلاً غير زوجك! فغضبت، وأردت  
أن أشتمه. فهذا خاطري، وقال لي .. إذن  
جاءك من زوجك.

غادة: ومن أين يأتي هذا المرض!

ماري: من البغايا .. لاشك أنه التقطه من  
إحدى البغايا. والله وحده يعلم منذ متى.

غادة: أكان مصاباً حين تزوجك!

ماري: نعم .. ونقله لي في ليلة دخلتي.

تصوري ماذا كانت هدية عرسى!

غادة: وهل عاجلك الطبيب!

ماري: أصر الطبيب على معاينة زوجي.  
وقال لا بد من معالجتنا نحن الإثنين. عدت  
إلى البيت، وأخبرت فارس، فقار دمه  
وغضب، وحلف لو أن في ديننا طلاقاً،  
لطلقني فوراً. قال .. أنا رجل كامل، وليس  
في أي عيب. حاولت، وتوسلت. ولكنه ظل  
على عناده، فعدت إلى الطبيب ورجوته أن  
يحاول مداواتي دون زوجي. ووصف لي يا  
غادة خمسين حقنة، واحدة في الصباح

الأيمن! لكن هذه المرة .. أشعر بالغضب والغبن، حرمني الولد في صباي وفي شيخوختي. لا .. لا أستطيع أن أدير له الحد الأيمن. إنني أشفق على نفسي، وأشفق على هذه الصبية التي ستنطفئ وهي تنتظر (تأتي غادة حاملة طبق التبله).

غادة: ها هي التبله.

ماري: أقسمها نصفين. هل أنت مترددة! غادة: (وهي تقسم التبله في صحتين) لا .. لست مترددة.

ماري: نعم .. يجب ألا نتردد. لم يحتملنا أن نحلم، وأن تكون لنا فرحة صغيرة. أنا ماري التي ربيت موتها وكأنها ترتب فرخها، أقول لك .. لن تكون الحياة ممكنة ولن يكون الموت راحة وسلاماً ماداماً معنا. (تعجن ماري نصف التبله بالزرنخ).

ماري: أي قطعة من الفشة يفضلها زوجك!

غادة: (تتناول قطعة المعدة) هذه التي نسميها قبة القاضي.

ماري: أما فارس .. فيحب السجقات الغليظة.

(يبدأ أن في حشي القطع بالتبله)

ماري: ما أؤخم هذه الأكلة! الآن أتذكر شهيقت تلك الحجارة. كانت طيبة وصاحبة لهفة. لكن لم أستطع التغلب على تفززي طوال المدة التي سكنت فيها هذه الغرفة. أه لو سمعت تلك الأصوات!

غادة: ربما كانت سعيدة.

ماري: نعم .. لم تكن تخفي سعادتها، وكانت تقول .. تلك هي اللذة التي ما بعدها لذة.

غادة: ربما كان صحيحاً ما تقوله.

تضاعفين غمي وبأسي.  
ماري: ألا تريد أن تخلصي من الغم واليأس.

ماري: ليتني أعرف السبيل.

ماري: ألا تريد أن تفرحي، وتحلمي، وتجدي ما يصبو إليه قلبك وجسدك! غادة: لا تزيدني حسرة على حسرة.

ماري: دعني التحسر الآن. لن يكون هناك فرح أو حلم ماداماً يخيمان علينا كظل العفونة. خذي العلبه، وافتحيها ..

غادة: (تتناول العلبه، وتفتحتها) ما هذا ..!

ماري: ليس ضرورياً أن تعرفي ما هو .. غادة: (تدور عينها) أتعنين ..!

ماري: ما لم أستطع أن أفعله في أوانه، يجب أن تستطعي فعله في أوانه. لا .. ليس وحدك. سنفعله معاً. ولكنني أحتاج إلى عزمك وإرادتك. انظري في داخلك، وتأملي كم أنت مقهورة. ألت مقهورة!

غادة: نعم .. إنني مقهورة. ولكن ..

ماري: ألا تريد أن تخرجي من هذا السجن إلى فضاء حافل بالوعود! ألا يحق لنا أن نزيح عن أرواحنا هذا الشقاء! لا يحق لنا أن نحلم!

غادة: نعم .. ينبغي أن يحق لنا. قول لي ماذا أفعل!

ماري: سنفعل معاً. هاتي التبله.

(تنهض غادة، وتذهب إلى المطبخ كي تجحض التبله)

ماري: سلّ عمري يوماً يوماً، وأنا أتردد. وحين جاءتني فرحة صغيرة، بدّدها وأطفأها. اغفر لي يارب .. اغفر لي أيتها العذراء .. ألم أقض حياتي كلها، وأنا أدير له الحد

ماري: أتظنين! كيف تولد اللذة من  
الدنس والفجور وأفعال البهائم!  
غادة: أه يا خالة .. نحن امرأتان شقيتان،  
لا تعرفان عن السعادة واللذة إلا التخمينات  
والأوهام.  
ماري: هذا حق يا غادة. ما نحن في  
النهاية إلا امرأتان شقيتان.  
(يستمر المشهد فترة وهما يحشوان  
الأمعاء ثم تتلاشى الإضاءة ببطء).  
المشهد الثامن  
(في أرض الدار. وُضعت طاولة يجلس  
حولها كاظم وفارس. على الطاولة مازات  
وعرق).  
كاظم: هذه ليلة ملوكية، بعدموجة البرد،  
عاد الجو خفيفاً ولطيفاً. هل أنت بردان ..!  
فارس: وهل يجتمع البرد مع هذه النار  
المباركة كاسك ..  
كاظم: إي والله .. كاسك يا أبا الفوارس  
.. الآن اخلو المكان، وصار المرء يشعر أنه  
يسكن في بيت. لا أخفي عليك .. بعد  
حادثة هذا المحتال، فكرت بالبحث عن بيت  
آخر. ولكنني أشعر اليوم أنني أحب هذا  
البيت، وأحب هذه الجيرة.  
فارس: البيت بيتك يا حضرة المساعد.  
وأعدك ألا تتكرر تلك الغلطة.  
كاظم: يا سيدي .. لماذا لا نسد باب  
الغلط من أصله، ونرتاح! أفكر أن أستأجر  
أيضاً الغرفة العلوية.  
فارس: سيكون ذلك عظيماً. ولاشك أن  
ماري سترحب بالفكرة.  
كاظم: كن رجلاً يا فارس.  
فارس: لا تجرؤ ماري على كسر كلمتي.  
والغرفة على حسابك منذ هذه اللحظة.

كاظم: إي هذا هو الكلام.  
(يدخل ثائر حاملاً صحناً فيه بصل  
مقطع).  
كاظم: هات يا ثائر .. البصل زينة  
الطاولة. تعال يا بني .. (يحمل كاظم ابنه،  
ويضعه في حضنه، يقرب الكأس من فمه)  
اشرب قرفة ..  
ثائر: (مشيحاً بوجهه) لا أجه ..  
كاظم: ألا تريد أن تصبح رجلاً! الرجل  
تفطمه أمه على حليب السباع.  
ثائر: آخ .. حرقني.  
كاظم: طيب .. طيب .. خذ .. ألا تحب  
اللوز والبنديق!  
فارس: ماشاء الله .. إنه أكبر من سنه،  
وجواباته على رأس لسانه.  
الأم: (من المطبخ) ثائر .. تعال يا ثائر ..  
(ينزل عن حضن أبيه، ويذهب إلى أمه).  
كاظم: قل لأملك أن تعجل بالقشة. اشرب  
يا رجل ..  
فارس: سأشرب نخب مقامك الجديد.  
كاظم: أتيت بها في وقتها نحتاج همتك  
يا أبا الفوارس.  
فارس: أنا جاهز .. ولكن بماذا أستطيع  
أن أخدم!  
كاظم: أنت هنا ابن الحمي، وتعرف جميع  
أهله. ويمكن أن تطلع بسهولة على أفكار  
الناس، وأحاديثهم. إن الثورة تحتاج إلى  
حماية يا أبا الفوارس. وفي البلد طابور  
خامس من الرجعية، وعملاء الناصرية،  
ومأجوري الشيوعية. وهؤلاء كلهم جرائم  
إذا لم نفتك بهم، فتكوا بالثورة. الثورة  
قوية، ولكن اليقظة واجبة. والشعب الطيب  
هو الذي ينبغي أن يحمي ثورته، ويفضح

١٢٤

الذين يعادونها أو يتآمرون عليها. وأنا أعرفك مواطناً صالحاً، وأعرف أنك من مؤيدي الثورة.  
فارس: طبعاً .. أنا أؤيدكم في حياتي كلها، لم أعارض الدولة ولم أكن من أهل المشاكل.

كاظم: طيب .. في البداية، لا أريد إلا أن تتشتم أخبار الناس في الحي، وتنقل لي أحاديثهم. ينبغي أن تزور الناس في بيوتهم، وأن تفتح معهم أحاديث، وتتعلم كيف تجرحهم في الكلام. ولا تنس المقهى .. المقهى مكان عليك أن تتردد عليه يومياً، وأن تصغي إلى ما يقال خلصة ودون أن تثير انتباه أحد.

فارس: أه يا حضرة المساعد .. أنا أخدمك بعينوني، ولكن كما تعرف اليد قصيرة. المقهى يحتاج إلى نفقات. ومن تزوره في بيته يجب أن تستقبله في بيتك، وتحضر له ضيافة.

كاظم: فهمت .. فهمت .. إنني لا أطلب منك خدمة بالمجان. سنصرف لك نفقة. وربما استطعت أن أوفر لك معاشاً شهرياً.  
فارس: (مذهولاً) أنا .. يكون لي معاش شهري!

كاظم: ولم لا .. إن الثورة كريمة مع من يخدمها، ويدافع عنها.  
فارس: أنتعني أنني سأكون كموظفي الدولة، ولي راتب أقبضه كل شهر!

كاظم: نعم .. إذا أبدت همة، وقدمت لنا خدمات طيبة، فإنني أعدك أن تغدو موظفاً، وأن تخشخش الفلوس في جيبك آخر كل شهر.  
فارس: (مبهوراً) وحياة شواربك .. هذه

تحتاج إلى فتلة. (ينهض عن كرسيه، ويتهاى للرقص) أنا الذي أمضيت عمري بطلاً ويسميني الناس رمة لا تصلح لشيء، سأدخل الحكومة وأصير موظفاً. إن عقلي يكاد يطير. حقاً .. يحتاج الأمر إلى فتلة.  
(يصفق بيديه، ويبدأ بالتمايل راقصاً)

كاظم: اتفقتا ..  
فارس: بارك الله فيك. طبعاً .. اتفقتا. منذ الآن اعتبرني خاقماً في إصبعك.  
(يصفق كاظم بحميمة وبهجة .. بينما يفتل فارس حول الطاولة راقصاً. تدخل ماري ووراءها نائر، حاملة صينية رصت فيها قطع القشة، وتضعها على الطاولة).

ماري: يا عترتي .. هل سكرت، أم جنت! فارس: عندما أحكي لك يا ماري، ستغرين لهجتك، وربما تفتلت معي.  
ماري: لا كان ذلك اليوم. احترم شيبتك، وعد إلى كرسبك.  
ناير: (وهو يضحك) ماما .. ماما ..

تعي تفرجي عمو فارس سكران.  
ماري: خزيت العين .. فرجة لا تفوت. إي والله .. سكران .. اجلس يا رجل، وكفكك بهدلة.  
كاظم: لا تزيدها يا جارة. نحن أهل، وفارس اليوم فرحان، فدعيه يأخذ راحتته.

فارس: (وهو يجلس) عندما أحكي لك، ستعرفين أن الأمر يستحق الرقص.  
ماري: طيب .. طيب .. اجلس مثل الخلق، ولا تجعل نفسك مسخرة.

نتتركهما ماري، وتخرج. يبقى الصغير يحاول تقليد فارس، ويضحك).  
كاظم: (بصوت خافت) ما هذا يا فارس .. هذا الشغل لا ينفع معه اللسان الغالت.

دعوة. (موجهاً الكلام إلى نائير) وطرزان الصغير .. ماذا يفضل .. ! قبعة القاضي أم السجقات  
 نائير: (مقترباً من الطاولة) أنا أحب هذه .. (ويشير إلى السجقات)  
 فارس: عظيم .. طرزان يحب السجقات .. ! (يتناول قطعة مصران، ويدها إلى نائير). خذ .. كلها بالعافية والهنا.  
 نائير: لا .. متعنتي أمي أن أكل عندكم.  
 كاظم: ولماذا تمنعك! هذه امرأة خسيفة العقل. وإذا أطعتها يا نائير، لن تصبح رجلاً. أنت رجل ويجب أن تأكل مع الرجال. خذها من يد عمك فارس.

نائير: أمي تزعل.  
 كاظم: دعني من أمك، وخذها.  
 (يأخذها نائير، ويبدأ في التهامها).  
 نائير: ماما .. أنا أكلت مع بابا.  
 (يتناول كاظم قطعة أخرى، ويدها إلى نائير).

كاظم: إي كل حبيبي .. كل ..  
 نائير: ماما .. بطني ..  
 (تأتي غادة راكضة، ومباري تهزول إثرها).

غادة: ماذا فعلت!  
 نائير: جبرني بابا ..  
 غادة: (بصوت مفجوع) لا .. لا ..  
 كاظم: ماذا دهاك!

نائير: (بصرخ كمن يلهتبه جوفه) بطني ..  
 بطني .. (يقع على الأرض .. ويبدأ في التقيؤ، بينما يتحول لونه أزرق مخضراً ..  
 بصوت واهن، ومحشرج) ماما ..

كاظم: ماذا هناك! أفهمونا .. مال القصة!  
 (تلقف غادة الطفل الذي يتمرغ في قبيته،

فارس: هل أخطأت!  
 كاظم: نعم .. أخطأت. ما اتفقنا عليه يجب أن يظل سراً، لا يعرفه أحد في العالم.  
 فارس: ولا ماري ..!  
 كاظم: ولا أي مخلوق. إذا انكشفت أو شاع أمرك، فلن تستطيع. أن تفيدينا في شيء. ينبغي أن تظل هذا الرجل الدرويش الذي يسميه الجميع رمّة لا تصلح لشيء. حتى لا يتحاشوك، أو يحاذروا من الكلام في حضرتك. لم أعرض عليك هذا الشغل إلا بعد تدبّر. فانت .. لا مؤاخذة .. لا يعبرك أحد. ولن يخطر بال إنسان أنك مخبر، وأن لك صلة بالأمن. ينبغي أن تكون كتوماً، وأن تحافظ على مظهر الفقر والكسل وقلة الهمّة. على كل سأدريك على العمل شيئاً فشيئاً. ولكن أباك أن تفوه بكلمة واحدة عما دار بيننا.

فارس: حاضر .. قلت لك .. اعتبرني خاتماً في إصبعك.  
 كاظم: عظيم .. كاسك ..  
 (يرفعان كأسيهما، وبعد الدق يرشف كل منهما جرعة كبيرة من كأسه).

كاظم: إي .. يا أبا الفوارس .. ماذا تحبني القصة!  
 فارس: الحقيقة .. أنا أحب السجقات الغليظة.

كاظم: أما أنا .. فأحب هذه المدورة التي نسميها قبعة القاضي. اسمع .. ليس بيننا تكليف. أنا عادة لا أكل إلا بعد أن أعبئ مخي. كل واحد وله مزاجه، فلا تنتظرنني ومد يدك. أنت لا تحتاج إلى دعوة.

فارس: والله .. إنني مثلك. أفضل الأكل على مع عامر. وأنا كما قلت لا أحتاج إلى

كاظم: (وهو يدفعها) قلت .. ادخلي إلى الغرفة.

غادة: وما الفائدة! ستحرقني ناره أينما كنت ..

(تختفي في الغرفة)

كاظم: والآن .. اصغيا إلي جيداً. لم يحدث شيء. كان قضاء وقدر، لا أريد لغواً، ولا أريد لتأ وعجناً. ولو فاحت رائحة أو فضيحة، فإنتكما ستدفعان الثمن غالياً. هل بلغك كلامي يا فارس ..

فارس: نعم يا حضرة المساعد .. وأعدك ألا تفلت من فمي كلمة.

كاظم: إذن .. ادخلا غرفتكما. وانسيا ما حدث.

(يساعد فارس ماري التي تشهق بالبكاء على النهوض .. ويمضيان بخطوات متعشرة إلى غرفتهما.)

كاظم: تذكرنا .. لا أريد همساً ولا وشوشة.

فارس: مفهوم يا حضرة المساعد .. مفهوم.

(يغيب فارس وماري في غرفتهما .. يظل كاظم وحده. يتناول كأسه المليء، ويرشفه دفعة واحدة.)

غادة: (تتناهى ولولتها من الغرفة) يا عين ماما .. سأحفر صدري وأمددك فيه. قتلك ولم بأكل. لا الحلم تمكن. ولا التمني يمكن .. لا شيء إلا الظلام والموت .. (يتجه كاظم نحو الغرفة .. وتتلاشى الإضاءة)

ويختلج اختلاجات مختنقة، بينما ترتعش ساقا ماري .. وتسقط على الأرض)

غادة: (مولولة) سممت ابني .. أنا سممت ابني. (تنظر إلى كاظم بحقد) وأنت .. لماذا لم تأكل! لماذا لا تأكل! كل .. قتلت لي صغييري ولم تأكل .. انظر إلي .. أنا سأكل. وهل بقي لي إلا أن أكل.

(تمد يدها إلى الصحن، وتحاول أن تغرف ملة يدها .. يمسك كاظم معصمها، ويرمي الصحن على الأرض)

ثائر: (يحشرج متلاشياً) ماما ..

غادة: يا عين ماما .. (تشد ذراعها على الولد، وتدور فسي أرض الدار دوراناً هستيرياً) تعالي يا ماري، وانظري .. لا

مجال للحلم .. لا مجال للتمني. لا شيء إلا الموت .. لا شيء إلا الظلام والموت .. أين أنت يا أخي! أين الشعر في هذه الدنيا! أين غابة النخيل والشرفة التي بنى عنها القمر! لا الحلم يمكن، ولا التمني يمكن، لا شيء إلا الظلام والموت.

(يهرع فارس نحو باب الدار. يلاحظه كاظم الذي بدأ يتخلص من ذهوله، ويستعيد تماسكه.)

كاظم: (بحدة) أين تذهب؟ .. فارس: سأستدعي طبيبياً.

كاظم: لا نريد طبيبياً .. (يمسك امرأته، ويدفعها نحو غرفتهما) وأنت .. كفى ولولة .. وادخلي إلى الغرفة.

غادة: (تتجه نحو الغرفة كالمتومة) وما الفائدة! سيظل لهباً لاصقاً في الصدر إلى الممات .. لن أفارقه، ولن يفارقني. سينام معنا وسيفصل بيننا كجدار من الكراهية والدموع ..

المشهد التاسع

(في غرفة ماري. ماري في فراشها.  
وفارس متمد على الديوانة)  
ماري: (بصوت هامس وخاشع) أبانا الذي  
في السماوات ..

فارس: تأخراً في العودة من البلد.  
ماري: ليتقدس اسمك. ليأت ملكوتك  
فارس: ماري .. أحقاً كنت تريدين أن  
أموت!

ماري: كان ينبغي أن نفترق منذ زمن  
بعيد. أن يموت أحدها أو كلانا.  
فارس: يا الله! كم غيّرَكَ ذلك الولد  
المحتال!

ماري: لا تذكره على لسانك.  
(فترة صمت)  
فارس: أيمكن أن تتركيني بلا تابوت.  
ماري: اسكت الآن. ودعني أكمل صلاتي.  
فارس: بعد هذه العشرة، يحق لي أن  
أحصل على تابوت لطيف كالتابوت الذي  
أوصيتَ عليه، ودفعتهُ ثمنه.  
(فترة صمت)

فارس: أنا لا أفهم كيف طواعك قلبك  
على شراء تابوت ورخامة لك وحدك. ماري  
.. أنا أيضاً أريد أن أرتب موتي.  
ماري: اسكت .. ودعني أتم.

فارس: لا أستطيع أن أنام. تصوري أن  
أموت الليلة، وليس لدي تابوت. من حقي  
عليك أن تشتري لي تابوتاً.  
ماري: نم الآن .. وغداً يفرجها الله.  
فارس: هل وافقتِ ؟ ..

ماري: (يحنق مقهور) وماذا أفعل!  
سأحمل عباك في الموت، كما حملت عباك

في الحياة.

فارس: هذه هي ماري التي قلبها من  
ذهب. ماري العذبة والطبيعة. نعم .. هكذا  
هي ماري التي أعرفها وأريدها. كدت  
أعتقد أنني ضيعتك. الآن سأنام مرتاحاً. حقاً  
.. إنني مرتاح.

ماري: أبانا الذي في السماوات ..  
ليتقدس اسمك

فارس: أخبات عنك سراً. أتعلمين! كان  
يمكن أن أغدو موظفاً في الدولة. والمسألة  
هينة. لا يطلبون مني إلا مراقبة أهل الحي،  
ومعرفة ما تحت ألسنتهم.

ماري: هذا هو العمل الذي يليق بك. أن  
تتعيش من التلصص، وأذى الناس. يا الله  
.. ما أؤخم روحك يا فارس!

فارس: مقبولة منك يا ماري. على كل  
فرطت القصة قبل أن تبدأ، وبعد وعدي لم  
أعد أبالي. لا يهمني أي شيء إلا رضاك يا  
ماري. هل أنت صافية وراضية.

ماري: نم .. ولا تقاطع صلاتي.  
فارس: قولي .. إنك راضية عني.  
ماري: (صانحة بغضب ونقاد صبر) إنني  
راضية.

فارس: الآن سأنام مرتاحاً .. حقاً إنني  
مرتاح.

ماري: (تتمتم بترفضة) أبانا الذي في  
السماوات .. ليتقدس .. أبانا الذي في  
السماوات ليتقدس اسمك. ليأت ملكوتك ..  
لتكن مشيبتك كما في السماء كذلك على  
الأرض .. اعطنا يارب خبزنا الجوهري كفاف  
يومنا .. ولا تدخلنا في التجارب .. ولا  
تدخلنا في التجارب ..

(يتلاشى الصوت والضوء ببطء)

# الحياة الثقافية

---

## سؤال التوحيدى وسؤالنا

### إيمان مرسال

#### خارطة الأبحاث

شكلت الأبحاث خارطة شاسعة من حيث اختلاف زاوية النظر التى تتعامل مع نصوص التوحيدى ووجوده كمتكفٍ مر بمراحل متباينة فى علاقته بسلطة عصره ، ويمكن توزيع الأبحاث على المحاور الآتية:

- أبحاث اهتمت بفهم نص التوحيدى فى ذاته، مستفيدة من أحدث ما قدمه النقد الأدبى من نظريات وأطروحات ، وشمل ذلك معظم الأبحاث التى كان أبرزها لـ (عبد المجيد الشرفى - عفيف بهنسى - نور الدين أفاية - محمد مفتاح - أيعزيت روسون - محسن الموسوى).

بالإضافة لمجموعة الأبحاث التى تناولت لغة أبى حيان ، والتى ظل الكثير منها مدرسياً ومثل أبحاث بعض شباب الباحثين المصريين. - أبحاث طرحت انشغال

أبى حيان إلا المزيد من الأسئلة فهذا هو سر أبى حيان الذى يتقله إلينا وعلما بأنه".

لعل الفقرة السابقة تمثل طموح القائمين على هذا المؤتمر والذين بلا شك بذلوا جهداً رائعاً.

وبقراءة الأبحاث المقدمة التى نشرت من خلال مجلة "قصول" بالإضافة للكتاب الذى أعده وقدم له الروائى المتيم بإعادة قراءة التراث (جمال الفيطنى) وهو مختارات من نثر التوحيدى، يحق لنا أن نتساءل :

- هل نجح هذا المؤتمر العلمى فى إعادة اكتشاف التوحيدى بعد ألف عام من حضورة الجسدى ، وفى سياق ثقافى وحضارى مختلف عن لحظة إنتاجه؟

- وهل الأبحاث والمناقشات التى دارت فى مكتبة القاهرة، تعكس سؤالاً ما ، لدى نخبة من المثقفين والأكاديميين العرب أنتجته الثقافة العربية الآن ومن ثم كان مهمهم البحث عنه لدى التوحيدى؟

لماذا التوحيدى.. الآن.. وفى مصر؟

لعل هذا السؤال تبادر لذهن كثيرين عندما علموا بإقامة مؤتمر عن أبى حيان التوحيدى فى القاهرة من ٩ - ١٢ أكتوبر ١٩٩٥ ، وربما قدم د. جابر عصفور إجابة جذيرة بالتبني عن هذا السؤال ، وذلك فى كلمته الدقيقة التى ألقاها فى افتتاح المؤتمر حيث قال :

"إن أحد معانى هذا الاحتفال هو معنى إبداعى، ونحن عندما نتحسنى بالتوحيدى نتحفى بالمبدعين الهامشيين ، أولئك الذين رفضوا السند ولم يقبلوا المتعارف عليه وتحذوا التقاليد الجامدة وخرجوا على الأعراف وبأدلهم العصر العدا ، فبادلوه الإبداع.."

أبو حيان واحد من المجننين بالفن، الموسوسين بالتغيير ، المتطلعين إلى المستقبل الذين يحولون كل شئ إلى سؤال.

والإبداع سؤال. وأسئلة أبى حيان مفتوحة ومطروحة علينا ، ولعلنا بكل ما كتبناه من أبحاث لن نضيف شيئاً إلى



أصحابها الفكرى والآنى أكثر مما نجحت في اختراق عالم التوحيدى ، أو إيجاد صلة موضوعية بينه وبين هذه الأسئلة منها حسن حنفى - سمر العطار التى سألت التوحيدى حول أنشوية الكتابة وحقوق المرأة ودارت حول النص دون أن تدخله - بحث محبى الدين اللاذقانى الذى طرح سؤاله حول علاقة المثقف بالسلطة ثم قدم إجابته الجاهزة مستعينا بمقتطفات من هنا وهناك من نصوص التوحيدى ، عبوراً على السياق الاجتماعى الاقتصادى (الخارجى كما يسميه سمير أمين -) وثقافته. (التي لا تستطيع إنتاج أشكال مقسومة لسلطة تحكم بالميتافيزيقا إلا من داخل الميتافيزيقا نفسها). وهذا هو السياق الذى عاش فيه التوحيدى.

- ثمة أبحاث طموحة قدمت فى المؤتمر ، تحاول اكتشاف فاعلية التراث فى بنىة الذهن الراهن ، والمأزق المشترك بين وعى التوحيدى ووعينا بقراءة التوحيدى من الداخل منها: (بحث سالم حميش - محمد بنيس - قراءة مصطفى ناصف - بحث "تساؤلات حول الوعى المأزوم عند التوحيدى" الذى

الأعرج - أحمد عبد المعطى حجازى - إدوارد الخراط - جمال الفيطنى).

خلاصات غير مفيدة:

متابعة المناقشات التى دارت فى مكتبة القاهرة تصلح للتأمل على أكثر من مستوى: - ثمة أدوات منهجية أنجزها النقد الأدبى

قدمته الباحثة الشابة هالة فؤاد وكان بحق مفاجأة المؤتمر).

- ثمة أبحاث كانت ملفتة للنظر فى خفتها ، وتناقضها ، منها على سبيل المثال بحث (هل كان التوحيدى صوفياً فيلسوفاً) للباحث المصرى يوسف زيدان. - هذا بالإضافة لمجموعة الشهادات التى قدمها مبدعون معاصرون حول علاقتهم بالتوحيدى (واسينى

والدراسات اللغوية الحديثة كانت تثار كنقاط خلافية غير متفق عليها ، وكان لا تراكم يحدث داخل حقل الدراسات الأدبية . تجلّى ذلك في مداخلات د . عبد السلام المسدي ليوضح خطأ ما في استخدام أدوات تحليل النص هنا أو هناك لبعض الباحثين ، باعتبار ذلك من البيدييات ، كما أنه لفت النظر في أكثر من مناقشة لتعامل باحثي الفلسفة والأدب مع اللغة في نص التوحيدى بمجانبة ، وبدون امتلاك لأدوات التحليل اللغوى، وكأنها حقل بحثهم الأساسى .

- بعض المناقشات كانت تصحيحات للباحثين حول معلومات بسيطة لم يلتزموا بتدقيقها في أبحاثهم مثل رد فعل معظم الحاضرين حول بحث (يوسف زيدان) الذى حاول فيه التشكيك حول نسبة "الإشارات الإلهية للتوحيدى" مقدماً بعض الدلائل الهشة ، ومثل تعليق د. جابر عصفور على البحث اللغوى الاحصائى الذى قدمه الباحث سعد عبد الرحمن مشيراً لتشابهه مع بحث د . طيباً شذر عن التوحيدى .

- معظم المناقشات دارت بين الباحثين الذين اشتركوا رسمياً فى المؤتمر، ولم يلفت

الانتباه أى باحث من خارج المنصة ، كما جاءت تعليقات بعض شباب الباحثين سطحية وجاوية .

- ثمة أسئلة هامة حول التوحيدى وعصره تم طرحها فى المناقشات ولاشك أنها تحتاج بحشاً على المدى الطويل منها :

- مداخلة د . صلاح فضل مع د . عفيف بهنسى الذى أقام تشابهاً شيقاً بين التوحيدى وكروتشه وأبرزه فى المثالية، أبدى د . صلاح خشبته من البحث عن التشابهات ، فربما كانت نقاط الاختلاف أعمق بكثير ، فبينما نجد عند التوحيدى ، مثالية المقدس، نجد عند كروتشه مثالية المطلق الإنسانى ، وأشار إلى أننا عندما نلمح التشابهات يجب أن نترك الاختلاف العميق الذى قد يلغى أثر التشابه .

وفى مداخلة د . فضل مع د . أفاية ، حول تصور الأخير عن تعسويق الدائرة الميتافيزيقية المحيطة بالتوحيدى للنمو الجمالى لديه ، قال د . فضل : ألا يمكن أن يضاف إلى ذلك عائق يخضع لعملية التفسير السوسبيولوجى والجمالى ، وهو أن السياق المعرفى والجسمالى لم يخلق وسائل للخروج عليه .

أسئلة على الأسئلة

كما شارك د. جابر عصفور فى النقاشات بعدة أسئلة هامة حول التوحيدى منها :

- هل نحاول التسقاط عنصر الثببات عند التوحيدى، ونرى فيه العنصر المهيمن ، أم أننا نتوقف عند مرحلة تاريخية عاشها ونسيدها على باقى حياته. إن كانت الأولى فعلينا تأمل العلاقة الجدلية بين العنصر المهيمن وبقية العناصر عند التوحيدى .

وإذا كانت الثانية فيجب أن نحترس من جعل (الإشارات) المدخل الوحيد لأبى حيان .

- هل هناك علاقة بين الوعى الحاد بالغربة والغربة فى نصوص أبى حيان؟ ماذا على مستوى النص الذى هو تجسيد للوعى؟

- لا حظت أن أبى حيان النص الحاضر استدعى غائبا عنه وهو (دريدا) فتحدث د . مصطفى ناصف عن العنصر التدميرى فى كتابته، وتحدث الكردى عن العلاقة بين الصوت والكتابة وتحدث سالم حميش عن العبث ، فهل نحن بإزاء تجربة عبثية أم إزاء نص يحاول أن يدمر نفسه بنفسه ، لأنه لا يعترف بحقيقة مطلقة بالمعنى الفلسفى .

وهل نحن أمام هذا النص

بإزاء نوع جديد من نقض مركزية اللوجوس؟

أما صدأخلات د. محمد برادة الهامة فقد تمثلت في عدة أفكار:

- أشار برادة في مناقشته لبحث محمد مفتاح عن بصائر التوحيدى إلى عدم صلاحية المنهج الذى استخدمه د. مفتاح للتطبيق على النص الإبداعى، وأن هذا يعطى نتائج على مستوى التصنيف فقط.

- وحول بحث د. أحمد درويش عن بنية الحكاى والمحكى فى ( الامتاع والموانسة) دعا د. برادة إلى أهمية أن نؤصل للمحكى ولجذور الرواية فى الأدب العربى، وكيف كانت بداياتها سواء كانت خيالية أو تاريخية، ولاسيما أن تراثنا زاخر بهذه الحكايات.

- أكد برادة فى تعليقه على د. سمر العطار حول دراستها عن "الصداقه والصدىق" أنه يعتقد أن المسكوت عنه فى التراث هو شىء أساسى، وهو يشكل المسافة النقدية بيننا وبين التراث، ولكن ألا يمكن أن تغتنى قراءة التراث إذا طعمناها بمنهج استنطاق صاحب العمل للنص. وتساءل كيف نحدد الأثنوى فى نص ما؟

وحول نفس البحث أشار د. محمد بينص إلى خطورة البحث عن الأثنوية عند التوحيدى بدون الانتباه لكيف كتب التوحيدى هذا الكتاب، فهو قد ثبت أقوال الأخرين، بما يدل على النقصان، وأن هذا الكتاب مبنى على المتاليات، التى تخضع لتقطع لا يقوم إلا على التأويل، ولكنه تأويل للخطاب بكامله وليس فى جزئية منه، وبالتالي جاء موضوع (المرأة) عرضاً، بينما معركة التوحيدى الأساسية هى فى تقنية الكتاب وكيف يثبت كتابه الأخرين فى كتابه.

من الاقتراحات التى تستحق تفكير الباحثين لسد الثغرات الناقصة فى قراءتنا للتراث العربى، اقتراح د. إحسان عبا من بالاهتمام بالنوادر التى قدمها الكتاب العرب مثل ابن العميد أبو الفضل، الصاحب بن عباد، الاصفهانى، مشيراً لكتب كثيرة اهتمت بجمع هذه النوادر.

كما لفت د. كمال أبو ديب الانتباه إلى أن مسألة الآخر فى كتاب (الصداقه والصدىق) على سبيل المثال، لا تختزل فى جانبه الثانى (الصداقه) بل تتسع للآخر المختلف. وأن الثقافه العربيه الكلاسيكيه لم تنتج

قيماً للاعتراف. وتساءل ألا تساعد نظرة التوحيدى للأثر ولاختلافه، فى إعادة النظر فى مسألة الاعتراف والتسامح. ومعرفة الآخر داخل ثقافتنا.

وظل سؤال د. حمادى صمود حول سلطة الكتابة وقدرتها على أن تكتشف نفسها وأن تفرض سلطتها على السلطات الأخرى، وهل الكاتب يستطيع وهو يمارس الكتابة أن يقهر السلطات الأخرى، سؤالاً جديراً بالاهتمام.

واخيراً انتهى مؤتمر التوحيدى

قد يكون إنجازه الأساسى هو ما يخص توجيه القارئ إلى نص التوحيدى وذاته وعصره، ولكن هل استطاع أن يربط بين سؤال التوحيدى والأسئلة الراهنة فى ثقافتنا العربيه؟

يمكن مراجعة الأبحاث والمناقشات .. وإذا كانت الإجابة هى "لا" فالمشكلة ليست فى المؤتمر بالتأكيد. ولكن فى عدم وجود سؤال متبلور أصلاً يخصنا ونحن نقرأ التراث وهذا موضوع آخر.

# نبض الشارع الثقافي

مجدي حسنين



اسهاماتها على الأجيال التي تلتها. في كلمته الافتتاحية أشار "د. سيد البحرأوى" - منسق الندوة - إلى وجود منظورين للعلاقة بين الأدب والسياسة، وهما منظوران متضادان، يحيل الأول الأدب والسياسة، إلى الوظيفة الدعائية أو التحريضية، ويصبح الوطن أو الطبقة في سياق هذا المنظور هو الموضوع. أما المنظور الثاني فهو ينفي العلاقة، ويعتبر الفن شكلاً للعب والمتعة، ولا يحيل إلى ما سواه. ويؤكد "د. البحرأوى" أن في كلا الاتجاهين انحرافات، تلتقى معاً لتكون

## لطيفة الزيات نموذج جمع الأدب والسياسة

سوف تظل العلاقة بين الأدب والسياسة في الثقافة العربية، تمثل إشكالية دائمة، طالما ظل هناك منظوران متنافران متنافيان لهذه العلاقة، يحاول كل منهما أن يجذب الآخر ناحيته، بلا تأكيد على الروابط بينهما، بل سعى للتفتيت والتفكيك، وكأن الأدب يحرث في واد غير الذي تحرث فيه السياسة.

وسيعا لمنظور جديد للعلاقة بين الأدب والسياسة، جاءت ندوة الأدب والوطن، التي عقدها مركز البحوث العربية في الفترة من 6-8 أكتوبر الماضي، وأهداها إلى "د. لطيفة الزيات" باعتبارها النموذج الذي جمع بين الإبداع الأدبي والنضال السياسي في أفضل صورة.

شارك في الندوة عدد كبير من الباحثين والنقاد والمبدعين المصريين والعرب، الذين تنوعت مشاركتهم بين التنظير في أطر العلاقة بين الأدب والسياسة، وبين المجال التطبيقي على إبداعات د. لطيفة الزيات، التي خلقت نموذجاً هاماً في العلاقة بين الأدب والسياسة، إلى جانب شهادات البعض حول مسيرة د. لطيفة الزيات وتأثير

والفنانين. وهذه اللحظات الثلاث ظلت وما تزال في جدال وصراع، موجهة لإشكالية العلاقة بين الأدبي والسياسي، ومرجحة أحياناً علاقة التبعية والتطابق، وأحياناً علاقة الانفصال والمواجهة.

وبعد تفصيل للعناصر البارزة التي تداخلت عبر المسار العام لهذه الإشكالية في الفكر والابداع العالميين، يصل "د. برادة" إلى أهم التطورات التي وجهت الفكر النقدي العربي في تحليله وتمثله لهذه الإشكالية، التي تعيشها الثقافة العربية ضمن شروط مغايرة، إذ بدأت تظهر منذ العشرينيات أهمية الأدب في النوعية، وتصوير بؤس الناس وصراهم، التي تجعل الأدب امتداداً لهموم المجتمع ومعضلاته، وتدرج دوره ضمن القوى المعنوية المهيمنة للتغير، الفاضحة للاستغلال والمظالم. وإلى جانب هذا التوجه الاجتماعي للأدب، كانت هناك أصوات تتعادي مع بعض الطلائع الفنية والأدبية بأوروبا، كما الحال مع السريالية والفن للفن، لكن الشروط الاجتماعية إلى حدود الخمسينيات كانت تجعل الرأي العام القارئ مشدوداً إلى مفهوم أدبي ملتصق بالمضمون الاجتماعي الواقعي، مستنوح للقضايا السياسية الكبرى.

وخلال الستينيات بدأ التعرف على بعض الملامح من حركة الطليعة الأدبية في أوروبا والعالم، فأخذ مفهوم الواقعية والالتزام بهتز، وأخذ المبدعون يرفضون الانصباع لإنتاج أدب محرض، ويضيقون بالتأويلات المؤدلجة المقلصة لدلالات النص وخصوصيته، ومع حرب ١٩٦٧ وما كشفت

طريقاً ثالثاً يمهد لمنظور جديد للعلاقة بين الأدب والسياسة، وهذا المنظور الثالث - بالطبع - لا بد أن يمر بسياسة الوطن وأدبه، أي بمفهوم المواطنة كما يقول د. فيصل دراج، وبهذا المعنى أيضاً ينتقى مفهوم السياسة في الأدب، كمفهوم مستقل كما تقول د. لطيفة الزيات، فالأدب - وخاصة تشكيلة الجمالي وليس فقط موضوعه - هو فعل سياسي ونضالي في المقام الأول.

ويستعرض "د. محمد برادة" في بحثه أطر العلاقة الموغلة في القدم، بين الأدب والسياسة، التي عرفتها مختلف الثقافات، عائداً إلى نشوء الحقل الثقافي بفرنسا طوال القرن ١٩، وبلورة العلاقة الصراعية بين الأدب والسياسة، والتي أوجدت لها قنوات ومنتابر تسمع صوت المبدعين وتحدد مواقعهم ضمن شروط جديدة - غير مسبوقه - هي الاستقلال الذاتي للحقل الثقافي والإبداعي، بدلاً من التبعية المطلقة للسلطان أو الكنيسة أو محتضى الفن، وهنا أصبحت علاقة المبدع بالسلطة وبالسياسة وبالمجتمع، علاقة بنوية، تتحدد بموقعه وباختياره الأيديولوجي ضمن الصراع والامكانات المتاحة للفعل وللإنتاج الثقافي.

وعلى هذا المستوى الفلسفي، عرفت إشكالية علاقة الأدبي والسياسي ثلاث لحظات أساسية هي: التصور الماركسي ثم التصور السارترى الوجودي، والاستطيقا الخالصة أو التأميلية المنحدرة من فلسفات تهتم بالميتافيزيقا وبالكيونة وتجلياتها، وكذلك من نظريات وأفكار بعض المبدعين

والسياسي، وتشبثنا بالاعتقاد في التقدم وفي فاعلية الايديولوجيا، فإننا سنستمر في الاحتفاء بالالتباس المهدي الذي يوهنا بأن الأدبي، لا يمكنه أن يوجد ويؤثر ويبرر نفسه الا مرتبطاً بالسياسة، ويعتقد "د. برادة" أن الأدب قادر أن يحدث ثقباً وسط هذا السديم المعتم.

وحول الأدب والوطن والسياسة، يقف "د. فيصل دراج" ضمن محاور بحثه عند قضية الالتزام، التي تأتي مكملاً لما بدأه "د. براده" في بحثه الأول، موضحاً أن الأدب اللاملتزم لا وجود له، فاللتزام الكاتب قائم في عمله، سواء أعلن عنه أم لا بالصمت، لأن موقف الأديب من العالم يأتي إليه أكثر مما يختاره.

ويعطى "د. دراج" المثل بلطيفة الزيات للأديب الوطني من حيث هو نص ثقافي كبير، وعلى الرغم من أن لطيفة الزيات قد أعطت نصوصاً مركزية، مثل الباب المفتوح، وحملة تفتيش، الذي هو أحد أجمل النصوص المكتوبة باللغة العربية في العقد الأخير، فإن نصها الكبير، يظل في ذات متجددة وخضبة ومقاتلة، ذات تمتد من الأسلوب الأدبي الرفيع إلى ممارسة وطنية شاملة، وإلى مدخلات تدافع عن ذاتية الإنسان المتحررة، وإرث طه حسين وموروث الاشتراكية العلمية وأحلام الشيخ الفلسطيني المضيع، وفي هذا كله، فإن لطيفة الزيات تجذروها تعمق مفهوم المثقف الوطني الحديث، المنفصل عن كاتب تقليدي توسل السلطة بداية له ونهاية، والمناقض

عنه من انتكاس، بدأ انجلاء الأوهام تجاه السياسي والايديولوجي، وأخذ الأدب يستعيد مواقفه الانتقادية ومبادراته في تشخيص المسكوت عنه، واستبطان أسئلة الذات والقلق الوجودي، مما فتح أبواب التجريب على مصراعها، وأصبحت حداثة الأدب هي الأفق والمخرج داخل مجتمعات عربية مضیعة وفاقدة للبوصله.

لكن النقد العربي ظل مشدوداً في نظر "د. برادة" إلى اعتبار الأدب أداة في تغيير الوعي وتشوير المجتمع، الأمر الذي جعل النقد العربي منذ السبعينيات يعتمد على تحليل النص، مقتفياً خطى النقد في أوروبا، ومستعملاً بعض المناهج الألسنية والبنوية والسيمايائية، ضمت عملية تجديد المعرفة، ولذلك ظل سؤال: لماذا نقرأ الأدب، وماذا نفعل به؟ غيباً رغم ضرورته الملحة في سياق سقوط السياسي وانحصار إمكاناته وفاعليته.

ويخلص "د. برادة" إلى التأكيد على أن الجدلية بين الأدبي والسياسي، لا يمكن أن تزول إلى تركيب استناداً فقط إلى صراع وحوار يعتمد على خصوصية كل مجال، وقد تميل إلى الامتناع بأن الأدبي المرتبط بالحياة وتفصيلها والقادر على مساءلة الخطايات الأخرى، يستطيع مع التجربة الاستطبيقية أن ينجز النقد العميق للينيات القائمة على أساس معايير للاعتبارات السياسية، وحينئذ تكون الجدلية بينهما شبه معاقة، وفي انتظار حل معضلات أشمل..

لكننا إذا أغمضنا العين على الأزمة المتعددة الوجوه التي تواجه الأدبي

عل كتابات بعض أبناء جيلها، مؤكدة أن النص الحالي يستمد مشروعيته من رفضه ونقده الصامت لما يجري حوله، ويؤكد وجوده وتميزه في محاولات اللجوء إلى الفلسفة والفنون السمعية والبصرية والتناص، إلى آخر تلك السمات التي تشير إلى قدر كبير من التجاهل المقصود واللامبالاة المتعمدة والرفض الصارخ لكل ما يمثل فكراً اجتماعياً، وسياسياً محدداً، يشى بانتماءات محددة.

هناك ثلاثة أبحاث أخرى تحتاج إلى وقفة أخرى هي بحث سيزا قاسم عن لطيفة الزيات الناقدة، وبحث فريال غزول عن المقاومة عبر المارقة، وشيرين أبو النجا عن رواية الحب في المنفى لبهاء طاهر.

## أمة تبغى النشوة .. ومغامون معرقلون

لم يبق إلا المحامون.. هذا ما تنذرنا به الأيام الأخيرة في القرن العشرين، أن يتصدى بعض المحامين لعرقلة مسيرة الحرية والعقلانية، بدلا من الدفاع عنها، وأن يصبح "روب" الدفاع الأسود الشهير، هو "روب" الاتهام، ووشاح الظلمة والجهالة، وأن تنحرف القائمة التي ضمت سعد زغلول ومحمد فريد ومصطفى كامل وأحمد نبييل الهلالى وعصمت سيف الدولة وعبد العزيز محمد.. وآخرين، لتضم أشباه السيد عبد الرحمن، الذي عكف في الفترة

لشقف تقنى حديث وهو الشكل الحديث للكاتب التقليدي. فهذا الكتاب - حملة تفتيش - يرصد الصور المتبادلة بين مرآة الثقافة ومرايا البيوتوبيا، مؤكدا أن الأدب لا يحيل على الوطن، من حيث هو تداخل بين أرض وتاريخ، إنما يحيل أولاً وقبل كل شئ على المواطنة، على الانسان الذى يظل رغم تتابع هزائمه يحلم عاملاً.. باعادة صياغة الوطن والانسان والتاريخ.

وإذا كانت شهادات وأبحاث: إلياس خورى ورضوى عاشور ود. عواطف عبد الرحمن ود. ليلى الشربيني وفوزية مهران وسعيد الكفراوى وإبراهيم عبد المجيد وباسين الشيبانى ود. أمينة رشيد وهالة البدرى ونعمات البحيرى وصالح عبد العظيم وعبد الرازق عيد وجمال باروت.. قد سارت - بشكل أو بآخر - على ذات النهج الذى سار عليه بحث د. فيصل دراج، وخاصة في جانبه التطبيقي على أدب لطيفة الزيات، في ايجاد العلاقة المثلى بين الأدب والسياسة، فإن بحث "مى التلمساني" قد رصد الأفق الحر للأدب في كتابات الأجيال الجديدة، التي وصفتها في عنوان بحثها بأنها كتابية على هامشالتاريخ، غابت فيها مصر - الوطن - غياباً واضحاً، كما غابت عما يدور على الساحات السياسية والاجتماعية المحلية والاقليمية والعالمية، ولا تغث الشخصية المصرية حضوراً خاماً في هذه الكتابات إلا بالسلب.

وترصد "مى" ملامح هذا الغياب تطبيقاً

أعضاء النقابة بقانونها الذى يلتزم بالعرف العام للمجتمع، ولا يتعدى تقاليده وأعرافه وروح دستوره. الذى يطالب - بل ويؤكد فى كثير من مواده - على حرية الرأى والتعبير، دفعاً لتقدم المجتمع وتطوره وسعياً لتغييره إلى الأفضل والأرقى. وفى مثل هذه الحالة التى نحن بصددنا. يجب أن تتحرك نقابة المحامين، باعتبارها سدة القانون وحماته، للتصدى لمثل هذه الخزعبلات التى يمارسها بعض أعضاء النقابة، ورافعين لواء العدل وميزانه فى وجوهنا، ولهم فى ذلك مآرب أخرى.

الأمر الأخطر من ذلك هو دور هيئة الكتاب المصرية فى الدفاع عن مجلاتها الثقافية التى تصدرها، بحجة أن الشئون القانونية تختص - فقط - بتنظيم علاقة العمل بين موظفى وعمال الهيئة نفسها، مما دفع حجازى وعبد المنعم رمضان إلى توكيل محامين خاصين للدفاع عنهما، إلى جانب هيئة الدفاع المتطوعة عنهما وعن الغايات الجميلة فى حياتنا التى يحاول البعض قطفها، ودهسها بأقدامهم.

وليس لنا من دافع إلا التصدى لمثل هذه المحاولات المعرقة ليس لمسيرة مجلة أو شاعر، بل لمسيرة أمة تبغى بمشقيها الحقيقين النهوض والتقدم.

### إبراهيم عبد المجيد فى بنها

فى إطار النشاط الثقافى الذى يقيمه قصر ثقافة بنها، جاءت ندوة الروائى إبراهيم عبد المجيد، مشحونة بالتفاعل

الأخيرة على مقاضاة الكتاب والمبدعين، منصباً من نفسه مدافعاً عن السماء، وهى منه براء، وآخر سلسلة دعاويه، هى الدعوى التى رفعها ضد الشاعر عبد المنعم رمضان، بسبب نشرة قصيدته "التعويذة" فى عدد إبريل من مجلة "إبداع" التى يرأس تحريرها الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى، الذى تضمنته الدعوى، هو والمجلة التى يرأس تحريرها. وتحليل المحكمة أوراق القضية = برمتها إلى الأزهر الشريف لاختذ رأيه فى الموضوع فى تطور جديد لهذه الدعوى

وصف صاحب الدعوى الشاعر "عبد المنعم رمضان" وأقرانه بالمساطيل، الذين يخرجون من المقاهى فى الساعات الأولى من الصباح، لينغزلوا فى أنوار أعمدة الكهرباء، وفى القوام المشوق للدواب التى تجر عربات القمامة مؤكداً أن القصيدة تضمنت فى أبياتها تعدياً على الإسلام، والحديث عن اسم الله العظيم بما لا يليق بالكمال والجلال اللازمين مما اعتبره إهانة شخصية له، طالب فى صحيفة دعواه تعويضاً مديناً مؤقتاً قدره (٥٠١) يدفعه عبد المنعم رمضان وأحمد عبد المعطى حجازى متلازمين.

هذه القضية تفتح الباب من جديد، كما فتحت من قبل مع د. نصر حامد أبو زيد، ورجاء النقاش، ونجيب محفوظ، وغيرهم الذين تصدى لهم بعض هؤلاء المحامين، وبالطبع الباب لم يغلق بعد، والمؤكد أننا لا نريد إغلاقه بهذا الشكل البسيط، بل نحتاج إلى إعادة النظر فى طبيعة قانون نقابة المحامين ذاته، الذى يوجب التزام

مسئولية الحرية لدى كل كاتب. هاتان الروايتان هما:

"ليس في رصيف الأزهار من يجيب" لملك حداد، و"صحراء التار" بما تركتا من شمس مضيئة وبصمات واضحة تجلت بوضوح في "بيت الياسمين" و"البلدة الأخرى".

وبعكف حالياً "إبراهيم" على كتابة روايته الجديدة عن أربعينيات الاسكندرية - بلده الجميل - الذى نحبه، ونشم عطر بحره فى كتاباته.

القاص "سعيد الكفرواي" حضر الندوة وأكد فى كلمته عن مشروع إبراهيم عبد المجيد الروائى، أنه مشروع لمراقبة الواقع بكافة تفاصيله، وخاصة ملاحظة المكان والزمان والتناغم بين منطقة اليقظة ومنطقة الحلم فى تأمل الباطن الانسانى وسؤاله الأبدى عن المصير. ويصف "البلدة الأخرى" بالرحيل العظيم أو التغريبة الكبرى التى تمت للمصريين فى عهد النفط، كما تمت من قبل فى عهد العثمانيين، وهى تمثل إضافة هامة فى الكتابة الروائية العربية.

الأمر نفسه أ كده الناقد "عبد العزيز موافى" فيما يخص فكرة المكان التى وقف عندما إبراهيم عبد المجيد كثيراً فى أعماله، وكأنها المنطقة البرزخ بين المدينة والقريه، بين الحلم واليقظة، بين الشخصيات الهامشية والفاعلة فى الحياة الانسانية، بين واقع الحياة وما وراء الواقع.

ويضع "عبد العزيز موافى" رواية "الصيد

والتجديد، تحدث "إبراهيم" عن بدايته فى الكتابة الروائية فى الستينيات، التى ناصرت التحديث فى القصة القصيرة والرواية، ممثلاً فى كتابات يوسف أدريس وإدجار آلان بو وتشيكوف، لدرجة أنه صارع "يوسف إدريس" يوماً بأنه وقع فريسة لأعماله لأكثر من عام، ولم يستطع إنزاله من على كتفيه إلا بعد صراع مرير، توجت بثلاثة جنيهات هى قيمة الجائزة الأولى التى فاز بها فى مسابقة نادى الأدب بالاسكندرية.

وفى مرارة جيلية حكى "إبراهيم عبد المجيد" عن انتمائه فى الأصل إلى جيل الستينيات - هو وآخرون - لكن كتاب هذا الجيل أبعدهم جميعاً من هذه الستينيات، التى يراها لم تعرف الرواية، ولم يعرف كتابها بأنهم روائيون، لأن الرواية الحديثة فى مصر، تجلت على أيدي كتاب السبعينيات.

أصدر إبراهيم عبد المجيد روايات المسافات وليلة العشق والدم والصيد واليمام وبيت الياسمين وقناديل البحر والبلدة الأخرى، إلى جانب ثلاث مجموعات قصصية.

هناك روايتان وقف عندهما "إبراهيم" طويلاً فى حديثه لما لهما من تأثير واضح عليه، وخاصة أنهما ينتميان إلى ذلك النوع من الرواية القصيرة، المشبعة بالكثيف، والتى لا تهتم بشروط النقد الأدبى، بل تتمثل شرطها الرئيسى وهو الحرية بلا حدود، وأن الموهبة هى التى تحدد

مشكلة الموت فى التصوف خاصة، واقفا عند مواضع الاتفاق والاختلاف بين الصوفية والفكر الشرقى القديم، أو بينهم وبين تصورات اليونان للموت، أو بينهم وبين ما طرأ من تطور سواء فى المسألة الإلهية أو المسألة الأخوية فى الأديان الكتابية.

ويصل الباحث فى نهاية رسالته إلى عدد من النتائج أهمها، أن الصوفية ينطلقون من مزية خاصة بهم وحدهم، وهى الوصول إلى الله على سرعة الحب واستقلال الضمير وتقدير الوجود الروحى، أكثر من تقدير غيرهم للوجود المادى، وأن قياس عقيدة البعث والآخرة عند أمة من الأمم، يجب أن ننظر أولاً فى تصورهما للفكرة الإلهية، فإن كان هذا التصور على قدر من الرقى والتقدم كانت عقيدة البعث والآخرة على نفس هذا القدر من التقدم والرقى، ويندر أن نجد أمة من أمم التاريخ الغابرة، تؤمن بالوحدانية، ولا تؤمن بيوم آخر للحساب والجزاء، ولم تظهر فكرة الخلود إلا صدى لهذا الايمان عند جميع الأمم بلا استثناء. وأن هناك فرق بين الحياة التى يحيها الصوفى، وبين الحياة التى يحيها غيره من أهل الدنيا، بين الحياة الكريمة والحياة المهينة، فالصوفى يرى فى حياته أنها جديرة بأن يحيها بكامل امتلاكها، ولا يرضى بها بديلاً، ويفهم من الحياة الروحية أنها موصولة بشرائين البقاء والخلود. وأن نسق التفكير الصوفى يكشف عن مشكلة الموت التى يصعب أن يكشفها تصور العقل، وأن فهمهم لحقائق البقاء والخلود، يأتى مصقولاً بالإيمان.

والبمام" كواحدة من أهم عشرة روايات أنتجها المشروع الروائى العربى، التى تقف على قدم المساواة مع "العجوز والبحر" لهيمنجواى، الأمر الذى يجعل مشروع الرواية العربية أكثر تقدماً من الرواية الأوروبية، ولا تقل عن الرواية اللاتينية، بما تمتلكه من آيات فى منظومتها، تضاف لجيل السبعينيات وليس جيل الستينيات.

### الموت عند الصوفية

لم تحتل قضية المساحة الأكبر فى الفكر الصوفى، كما احتلتها الموت، باعتباره من المشكلات التى بلغت مبلغ القوة والأهمية فى نسق التفكير عند الأقطاب الصوفيين، فهو أول الغاية التى يصبو إليها الصوفى فى حياته الروحية.

وحول هذه القضية جاءت رسالة الدكتوراة التى تقدم بها الباحث مجدى إبراهيم تحت عنوان مشكلة الموت عند صوفية الإسلام، أشرف عليها د. عاطف العراقى، ود. سعيد مراد، لنيل درجة الدكتوراة بقسم الفلسفة بكلية آداب الزقازيق.

لم يقف الباحث عند مشكلة الموت من جانبها الوعظى، وإنما بحث فيها من جانبها الفلسفى، فتنبع مصادر الفكرة منذ القدم حتى وقف عند إضافات الصوفيين لهذه المشكلة.

قسم الباحث رسالته مبحثين رئيسيين، تناول فى المبحث الأول مشكلة الموت فى الضمير الإنسانى بصفة عامة، من خلال ثلاثة فصول، أما البحث الثانى فقد تعرض فيه إلى

# تواصل

فى افتقاد صوت الشيخ إمام عيسى، والحنين لحضوره الخاص فى آذان محبى فنه، وصلتنا قصيدتان. ورغم نبل الشاعر التى وراء الكتابة، إلا أنها ظلت انفعالية، ولم تستطع إقامة علاقات مع التذکر مع الشيخ إمام، يقول الحاج على (شبين الكوم):

الموت ما خلاشى  
رايح ولا جاشى  
أصل الحيطان عالية  
والخط مش فاضى  
واسع كلام المهمومين بنده  
على أرضى الجراح  
وبينى

وبعنوان "بهية" التى غنى لها الشيخ إمام كوطن، وكحبيبة، وكعلم، يهدى «مؤمن حسن القاهرة» قصيدته إليه، ويقول فيها:

اهربى فى  
وفكى جسمى م الرصاص  
دى قله  
ودا برغوت  
ودا خندق عيار طايش  
ما تلعبيش الزحلقه على سدر

بايش

البحلقة كسره عين العسكرى  
اهربى فى  
قصيدة ثالثة ومتميزة وصلتنا  
عن الشيخ امام ايضا وهي  
للشاعر محمد لاشين يقول فيها

علمنى زدل الخوف  
وأخرج عن المألوف  
وارمى الكلام مكشوف  
فى حضرة الحراس  
علمنى شق التراب  
واراي ادوب فى الصحاب  
وطربي فوق السحاب  
راكب وترحسان

سمتان مشتركتان تجمعان بين كشير من القصائد التى وصلت (بريد أدب ونقد) الأولى: الكتابة من مكان مهموم بقضايا كبرى، من منطلق أن للفن وظيفة أساسية هى الدفاع عن العدل والخير، والجمال. وبالطبع لا أحد ضد هذا التبنى، ولكن أمام الكتابة تكون هناك أسئلة أخرى، عن الكيفية التى يتم بها ذلك، بمعنى أن تبنياً ما مهما كان نبيلاً ليس وحدة إيجابية معيارية يقاس بها النص، فالنص شبكة علاقات، أداء خاص، نقيم علاقة معه حسب قدرته على ترسيب روحه ووطناته

علينا، أما أن يختفى الشاعر خلف شرف ونبل القضية بدون تورط حقيقى، وبدون تقديم ملامح تخصه، فهو ما ينتج نصاً بارداً، عمومياً، لا يستطيع تجاوز أفكاره الأساسية. نريد أن تختبر هذا التصور، وأن نسمع لرأى أصدقائنا الشعراء الذين اتسمت قصائدهم بهذه السمة وهم:

- نبيل عبد المجيد (سطور من دفتر الأحوال)  
- عادل عثمان (يا مصرى أنا فلسطينى)  
- صلاح على جساد (من مختارات المسرح العربى)  
- عبد السلام حامد (الحلم والقيد)  
- أيمن عبد الرسول (هل يتحقق)، (الكابوس)  
- مأمون الحجاجى (متموعات)  
- صلاح محمود عفيفى (تمتمة)، (تفاريح الضى) (لولوة فى دمي)  
- مروح يوسف الكبدا (غربة)  
- محمد أحمد الزهار (سور من كتاب الموت والرجوع)  
- أحمد كمال زكى (أبواب القلب الحاير)  
السمة الثانية:

هى محاولة صنع غطاء صوفى



"هالة البدرى". تعتبر أكبر إنجاز إبداعى أدبى هذا العام فى سجل الرواية النسائية وذلك لأنه قبيل صدورها كان الريف وعلقاته المتشابكة حكراً فقط على الرجال ولم تستطع كاتبة أن تمتعنا بهذا الحس الصادق والوصف الدقيق الذى جعلنا أحد أفراد قرية "منتهى" مثلما فعلت هالة البدرى، لذلك تميت من قلم فريدة النقاش وهو أقوى الأقسام النقدية الزهية فى عالم النقد أن يولى الكاتبة حقها على تفردا وتغيزها وأن يكون هذا بقلم الناقدة وليس نقلاً عن الناقد إبراهيم فنحى، أو وصف الكاتبة بأنها تشبه إحدى بطلات الرواية لتمييز تلك البطلة بحب القصة. ولنعترى الفقرة الماضية أول الملاحظات.

ثانياً: لقد أخذت الكاتبة من الحرب العالمية الأولى إلى ثورة ١٩٥٢ خلفية لروايتها، وهذه الخلفية أعطت للرواية أفقاً رحباً واسع الشراء. لأنها لم تخصص فترة بعينها من تلك الفترات بل أخذت تنتقل بينهما وتصف التغيرات الاجتماعية والسياسية والدينية والمذهبية التى طرأت عليها فلم تسجننا فى فترة محدودة، ومن ناحية واحدة كالتأجحة السياسية فقط بل أخذت توازى بين السياسى والاجتماعى والدينى ومدى الترابط بينهما فالنسيج الروائى لا نستطيع أن نطلق عليه اجتماعى بحث لوجود

الخلفية السياسية أو نطلق عليه سياسى أو نطلق عليه دينى أو مذهبى أو أى مسمى آخر فهو مزيج مستناسب من كل ذلك، وعلى ذلك لا تعتبر الخلفية الملحمية أو السياسية لأى فترة من الفترات التاريخية التى مرت بهما الرواية هى أهم الأسس النقدية للنسيج الروائى لأن هذا سيسجن الرواية ويضعها فى أفق ضيق جداً ينقص من جمالها.

ثالثاً: أفراد أم حسبو وأبو المعاطى بالوضع المشين وإفراد طبه ووديده بالإجلال ليس فيه تفرد طبقة مهيمنة عن طبقة وإنما أم حسبو وأبو المعاطى أوضاع شاذة كانت ومازالت فى الريف وهى من الأوضاع التى لم يشر إليها كثير من أدبائنا فيمن تناولوا الكتابة عن الريف على الرغم من نهى رسول الله صلى الله عليه وسلم من وطء اليهية وبما أن الكاتبة نقلت بقلم رشيق بارع القرية والتى جعلتنا فى أى وقت نستقل سيارة أجرة لنذهب إلى "منتهى" ونحن نعلم كل شبر فيها وكل فرد ونعلم من سيحسن ضيافتنا ومن لا. أقبول فكان من الأمساة والبراعة أن تصف وضع كهذا كان ومازال منه فى قريتنا وهذا بالضرورة ليس مقارنة بين وضع أم حسبو لأنها من المسحوقين ووديده لانها من الطبقة المهيمنة لأن المرأة هى المرأة فى أى زمان أو مكان وإنما قد تكون المقارنة

حقاً بين صفات وأخلاق المرأتين خاصة وكل منهما تتمتع بعافية دائمة واعتقد أن هذا أيضاً ينطبق على وضع كل من أبى المعاطى وطه لأن البشرهم البشر فى أى موقع كانوا.

دائماً يحكى لى أجدادى أن قريتنا كانت البيوت فيها تترك الطعام خلف الأبواب لمن لا قوت له فكان الفقراء والمساكين وحتى غير المعوزين يدقون الأبواب ويطلبون الطعام الذى يظل طوال اليوم على الموقد ساخن لكل ضيف من ضيوف الرحمن وذلك على الرغم من قلة العيش فى ذلك الوقت إلا أن من يتوفر لديهم كان يقصد على من حوله دون طلب منه أو فى وقت الشدائد كان الجميع يد واحدة وإلى هذه اللحظة يظل أجدادى يجدون زمن الوحدة الذى مضى ويتحسرون على زماننا هذا لذلك لا أعجب للكاتبة إبراز هذا التناقض بين أفراد قرية كقرية "منتهى" على الرغم من تغيب الزمن إلا أننا عندما نزور أى قرية فى مصرنا نجد أن هناك لحد ما علاقة متشابكة بين أفراد القرية الواحدة بحكم المساحة الصغيرة بالقرية التى تسهل الاتصال بينهم.

إلى هنا أجد أنه يجب على أن أكف عن الكتابة لأنى ثرثرت كثيراً ولا يسعنى إلا أن أشكرك جداً على رحابة صدرك.

## شكة الدبوس!

كلام

مشفين

انتهت - بحمد الله - أزمة تجسيد عضوية اتحاد الكتاب المصريين في اتحاد الكتاب العرب، التي استمرت لمدة ستة عشر عاماً بالتمام والكمال، وتقرر أن يعود الاتحاد المصري، لممارسة نشاطه في الاتحاد العربي، وحضور اجتماعات المكتب الدائم، بصفته عضواً مراقباً، إلى أن يحين موعد عقد المؤتمر العام للاتحاد العربي - الذي يفة ر في دولة الإمارات بعد حوالي عامين - لينظر في اقتراح بإلغاء قرار التجسيد، فيستعيد الاتحاد المصري عضويته كاملة!

ولابد أن كثيرين ممن تابعوا فصول الأزمة، قد أدهشهم البساطة التي حلت بها، بعد أن ظلت قائمة ما يقرب من عقدين، واحتدمت خلال الأعوام الثلاثة الأخيرة، على نحو دعا كثيرين للظن بأن حرباً عربية/ عربية، من نوع حرب الخليج الثانية، سوف تنشب بسببها، فإذا بالأمر أبسط من "شكة الدبوس"، لا يتطلب سوى لقاء جمع بين الأستاذ سعد الدين وهبه - نائب رئيس الاتحاد المصري - والأستاذ فخري قعوار - الأمين العام للاتحاد العربي - تين خلاله للأخير أن الاتحاد المصري، لم يقم - بصفته تلك - بأي نشاط في مجال تطبيع العلاقات مع إسرائيل، وأن جمعيته العمومية التي انعقدت منذ شهر، قد قننت هذا الوضع فأصدرت - بالإجماع - قراراً واضحاً يحظر على الاتحاد - كهيئة معنوية - وعلى أعضائه - كأشخاص طبيعيين - القيام بأنشطة في هذا المجال. وكشف اللقاء عن أن السبب الرئيسي للأزمة، هو تصريحات الأستاذ ثروت أباطة الاستفزازية، التي أيد بها تطبيع العلاقات الثقافية مع إسرائيل، وازدرى فيها الاتحاد العربي وأعضائه وقراراته، معلناً أنه لن يعود إليه إلا إذا جاءه زاحفاً على أقدامه وهو يغني أغنية سعاد حسنى الشهيرة: يا واد يا تقيل.. بعكم أن الاتحاد المصري، أكبر من أن يشترط عليه أحد شروطاً، وسيظل أكبر من الجميع، وإن رغمت من الأنوف أنوف، كما قال لافض فوه.. وأنفه!

وببساطة قال الأستاذ سعد الدين وهبه أن هذه التصريحات لا تعبر عن الاتحاد، ولكنها آراء شخصية لا يتحمل مسئوليتها سوى صاحبها والسؤال الآن هو: باسم من كان الأستاذ ثروت أباطة طوال هذه السنوات يتكلم؟ وإذا كانت تصريحاته لا تعبر عن أعضاء الاتحاد الذي يرأسه، فكيف أعيد أنت خابه لرناسته كل هذه الدورات المتتالية؟

وإذا كان أعضاء الاتحاد - وهم من الكتاب والمفكرين - أعجز من أن يفرضوا إراداتهم على رئيسهم، وأعجز من أن يحجبوا عنه أصواتهم في الانتخابات، فماذا يفعل أعضاء نقابة الخلاقين وأعضاء اتحاد جامعي القمامة، ونقابة الراسبين في شهادة أمام محو الأمية؟

مجرد أسئلة!

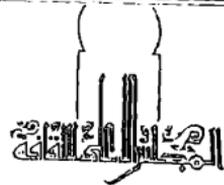
صلاح عيسى



أ. علاء الدين شوقي

[www.lisanarb.com](http://www.lisanarb.com)

# المجلس الأعلى للثقافة



## جوائز الترجمة

تشجيعاً للترجمة وتأكيداً لدورها في التنمية الثقافية يعلن المجلس الأعلى للثقافة عن جوائز للترجمة في المجالات التالية:

\* الدراسات البحثية للثقافة والآداب  
\* الثقافة العلمية

\* الأعمال الإبداعية  
\* العلوم الإنسانية والاجتماعية

وقيمة المكافأة المالية للجائزة الأولى خمسة آلاف جنيه مع درع فضي ومنحة للإقامة في أكاديمية الفنون بـروما. وللجائزة الثانية ثلاثة آلاف جنيه وشهادة تقديرية. يشترط أن تكون الترجمة عن اللغة الأصلية. ولأعمال لها قيمتها الفكرية والثقافية. وأن تكون الترجمة منشورة. ولم يمض على نشرها أكثر من خمس سنوات في ٢١ ديسمبر ١٩٩٥. وترسل الأعمال من أربع نسخ مصحوبة بالأصل المترجم عنه إلى المجلس الأعلى للثقافة ٩ شارع حسن صبرى بالزمالك (جائزة الترجمة) بصبرى بالزمالك كتنوز الأمين العام. وذلك في موعد أقصاه ٢١ ديسمبر ٩٥

# المجلس الأعلى للثقافة

## جوائز الإبداع الأدبي للشباب

يعلن المجلس الأعلى للثقافة عن أربع جوائز لأفضل أعمال الإبداع الأدبي للشباب في المجالات الآتية:

١- الشعر ٢- القصة

٣- المسرح ٤- الدراسة الأدبية

قيمة المكافأة المالية للجائزة في كل فرع ثلاثة آلاف جنيه وشهادة تقدير تمنح لمن لا تتجاوز أعمارهم الخامسة والثلاثين في ٢١ ديسمبر ٩٥ ويشترط في الإنتاج المقدم مايلي:

١- أن لا يكون سبق نشره أو لم يمض على نشره أكثر من عامين.

٢- أن لا يكون سبق التقدم به لنيل درجة علمية أو جائزة أخرى.

ترسل الأعمال من أربع نسخ مطبوعة على الآلة الكاتبة، أو منشورة في كتاب، مع صورة من البطاقة الشخصية أو العائلية إلى المجلس الأعلى للثقافة - ٩ شارع حسن صبرى الزمالك - جائزة الإبداع الأدبي للشباب. باسم السيد الأستاذ الدكتور الأمين العام في موعد غايته ٢١ ديسمبر ١٩٩٥.